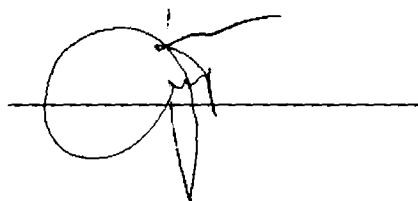


ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Институт философии

Кафедра Культурологии, философии культуры и эстетики

Зав. кафедрой Культурологии,
философии культуры и эстетики,
д.ф.н., Соколов Б.Г.



Председатель ГАК, директор
АНО «НИИ Стандартизации
музейной деятельности», д.ф.н.,
Шестаков В.А.

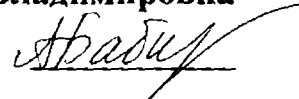


Выпускная квалификационная работа на тему:

**Репрезентация предметности и среды в немецкой живописи
экспрессионизма 1905-20-х гг.**

По направлению – 033000 Культурология
Профиль – «Культура Германии»

Выполнил студентка
**Бабичева Александра
Владимировна**



Научный руководитель:
д.ф.н., доц. **Смирнов А.В.**



Санкт-Петербург

2016 г.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Социокультурные условия возникновения и развития экспрессионизма.....	7
1.1 Индустриализация и урбанизация как факторы развития предметной и городской среды в кон. XIX-XX вв.....	7
1.2 Изменение культурной парадигмы на рубеже веков.....	9
1.3 Новые архитектурные задачи. Философско-художественное осмысление городской среды.....	15
Глава 2. Репрезентация городской среды в живописи экспрессионизма.....	23
2.1 Особенности культурно-исторического развития Германии в XIX-XX вв.....	23
2.2 Феномен экспрессионизма: генезис, временные рамки, сущностные черты.....	29
2.3 Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма	42
2.4 Художественная репрезентация городской среды	47
Заключение	66
Список литературы	68
Приложение	74

ВВЕДЕНИЕ

В XIX-XX вв. в европейском обществе протекает процесс тотальной культурной, социальной, политической и экономической трансформации. Изменяется структура социальных связей и отношений, характер экономического производства, зональное деление городского пространства, организация повседневности, ценностные ориентиры и культурные доминанты общества. Человек ощущает зыбкость и неустойчивость культуры и пытается выстроить новую культурную парадигму. Теоретики самых разнообразных областей стремятся найти новую мировоззренческую модель, выработать и легитимировать новые ценности европейской культуры. Происходящие культурные трансформации попадают в область художественной рефлексии. На рубеже веков бурно развиваются многочисленные модернистские течения, которые осмысливают процессы, протекающие в современном им обществе, и активно включают их в поле художественной деятельности.

Для Германии начала XX в. главным авангардистским художественным направлением, отразившим настроения, ожидания и опасения немецкого общества, стал экспрессионизм. Наиболее полную реализацию своих идей экспрессионизм нашел в живописи. Ее главными темами стали изображение человеческого тела, портрет, война, природный и городской пейзаж. Для нашего исследования особый интерес представляет экспрессионистическая репрезентация городской среды, так как она позволяет наиболее полно судить о характере европейской культуры рубежа веков. Экспрессионизм мало интересуется натюрмортами и интерьерами, и поэтому предметность передается, прежде всего, через городские виды. Городское пространство формирует среду, в которой функционируют социальные структуры общества и осуществляется субъективный опыт проживания повседневности. Это та среда, которая оказывает всестороннее влияние на жизнь и культуру сообщества. Художник запечатлевает в своем творчестве эстетическое переживание города. Через средства художественной выразительности он создает эстетический портрет ее обитателя, а так же в целом эпохи, в рамках которой протекает

жизнь города. Городской пейзаж есть форма присутствия человека в городе и ключ к пониманию социокультурных феноменов.

Изучение репрезентации городской среды в искусстве немецкого экспрессионизма дает возможность лучше понять феномен экспрессионизма и общекультурную ситуацию в Германии начала XX в., в которой отразился кризис индустриально-урбанистической культуры.

Объектом данной работы выступает немецкая живопись экспрессионизма. Основными художниками, представленными в настоящем исследовании, являются Л. Кирхнер, Г. Гросс, Л. Мейднер, М. Бекман, О. Дикс, Л. Файнингер, О. Макке. В качестве *предмета* будет рассмотрено влияние социокультурных факторов на тематику городского экспрессионистического пейзажа. *Целью* настоящего исследования является выявление генезиса, общих черт и тематики живописной репрезентации городской среды в немецком экспрессионизме.

Для достижения данной цели были поставлены следующие *задачи*:

- изучение трансформации городского пространства Европы конца XIX - начала XX в.
- выявление изменений в социокультурной жизни Европы и отдельно Германской Империи
- изучение философского и художественного осмысления городской среды и повседневной жизни
- анализ феномена экспрессионизма
- анализ художественного образа города в экспрессионизме, а именно изучение формы и особенностей репрезентации городской среды в визионерской архитектуре и в живописи.
- поиск отличий экспрессионистической репрезентации города от предшествующих ему живописных стилей.
- выявление доминирующих сюжетов и настроений в живописном изображении городского пейзажа.

Хронологические рамки настоящего исследования определены несколько условно. В качестве начала исследуемого периода, охватывающего рождение, развитие и угасание экспрессионизма, нами была выбрана дата 1905 г., т.е. год основания экспрессионистической художественной группы «Мост». Полное исчезновение экспрессионистических тенденций относится к выставке дегенеративного искусства 1937 г., однако угасание экспрессионизма началось гораздо раньше, поэтому мы будем рассматривать период примерно до середины 1920-х гг. Кроме того, в данном исследовании будут затронуты факторы, повлиявшие на становление экспрессионизма, прежде всего, речь идет о процессах индустриализации и урбанизации в Германии. Таким образом, хронологические рамки исследования сдвигаются вплоть до середины XIX в.

Настоящее исследование опирается на исторические труды Бонвеца, Галактионова, Погорельского, Krebs, Reulecke, а так же на работы по истории экспрессионизма Басси, Мёллер, Вольфа, Элгера и Фрисби. При написании работы были так же рассмотрены теоретические труды Зиммеля, Шпенглера, Фрейда, Тённиса и ряда других философов.

В качестве методов культурологического анализа в данной работе были применены генетический подход, позволивший проследить истоки экспрессионизма, компаративный подход, с помощью которого были выявлены различия между репрезентацией города в экспрессионизме и предшествующих ему стилях, аксиологический и герменевтический подход, в рамках которых были определены основные идеи экспрессионистов, системный подход, позволивший рассмотреть живопись экспрессионизма как часть всей европейской культуры, и социологический подход, позволивший показать социальные аспекты европейского города.

Экспрессионистический городской пейзаж является сравнительно неисследованной темой в отечественной науке. Как правило, исследовательская база представлена в виде отрывков из трудов по экспрессионизму западных исследователей, а так же небольших статей отечественных авторов, которые,

однако, лишь незначительно и поверхностно рассматривают тему городского пейзажа. В данной работе будет предпринята попытка обобщить существующий материал и, добавив результаты собственного исследования, составить представление о характере репрезентации городской среды в живописи экспрессионизма.

Данная тема представляется достаточно актуальной, так как, во-первых, проблематика, актуализированная экспрессионистами в своих картинах, остается актуальной до сих пор, и изучение их творчества позволит обратить внимание на современные проблемы городской культуры, а во-вторых, исследование экспрессионизма позволит глубже понять культуру Германской Империи и Веймарской республики, которые по сей день остаются менее изученными по сравнению с затмившей их эпохой Третьего Рейха.

ГЛАВА 1. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

1.1 Индустриализация и урбанизация как факторы развития предмет- ной и городской среды в кон. XIX-XX вв.

XIX в. на Западе отличается стремительным развитием промышленности, нарастающими темпами индустриализации и урбанизации. В результате привычная социокультурная среда претерпевает значительные изменения. Изменяются образ жизни городского сообщества, облик города и городского жилища. Подобная трансформация уходит корнями в эпоху Средних веков, однако наиболее значительные перемены происходят в XIX-XX столетиях. В данной части работы будут рассмотрены несколько наиболее значимых изменений, определивших облик европейских городов рубежа столетий.

В первую очередь, нужды индустриализации вынуждают большую часть населения переселиться из деревни в город и кардинально сменить род деятельности с типично сельских занятий на фабричное производство. В результате интенсивной урбанизации быстро увеличивается размер и количество городов, а также плотность населения в них. Новый характер приобретает зональное планирование города, делящегося теперь на исторический центр, или, если речь идет о Германии, на Altstadt, индустриальные кварталы и жилые массивы. В основном строительство жилых помещений для рабочих финансировали сами фабриканты, поэтому зачастую рабочая и жилая среда вплотную соприкасались друг с другом¹. На окраинах городов вырастали многоэтажные дома, рассчитанные на большое количество жителей. Однако инфраструктура таких районов вплоть до середины XX в. находится в катастрофическом состоянии, часто отсутствовали системы водоснабжения и отопления. Помимо индустриальных районов в начале века на окраинах по-

¹ Riesner J. Die Entwicklung der Stadt im Industriezeitalter. Industriegeschichte. [Электронный ресурс] URL: <http://industriegeschichte.webseiten.cc/startseite-industriegeschichte/lexikon/die-geschichte-der-industriellen-revolution/beitrag/die-entwicklung-der-stadt-im-industrieze.html> (дата обращения 02.03.2016)

являются так же фешенебельные кварталы с виллами для обеспеченных слоев населения, однако они не оказывают принципиального влияния на облик города.

Кроме того, промышленное производство позволило значительно удешевить и ускорить темпы строительства, что было крайней необходимо в условиях возросшей мобильности масс. Успехи химической и строительной промышленности расширяют конструктивные и формообразующие возможности архитектуры. Железобетон, сталь, стекло формируют уникальную, непохожую на предыдущие эпохи городскую архитектурную среду: конструкции облегчаются, взмывают вверх десятками этажей, повисают и растворяются в воздухе, сливаясь с окружающей средой, преломляют свет и отражают огни большого города. Транспортные сети, электрическое освещение, канализация, вентиляция изменяют облик улиц и городов. Архитекторам приходится проектировать новые формы, которые функционально соответствовали бы новым типам зданий и вписывались бы в общий контекст городской среды (фабрики, конторы, торговые комплексы, мосты, плотины, вокзалы и т.д.). Улицы так же меняют свое назначение, становясь важнейшими коммуникационными линиями, которые должны быстро и удобно связывать различные районы города. В это время появляется кольцевая система улиц². Таким образом, городские расстояния, с одной стороны, сжимались благодаря развитию транспорта, а с другой стороны, пространство росло горизонтально и вертикально, что меняло не только внешний облик города, но и мировосприятие его жителей.

В итоге в градостроительстве на первый план выходят функциональность и скорость, отодвинувшие эстетичность на второй план. Произошло размежевание специализации зодчего на собственно архитектора и инженера, что приводит к болезненному разделению «прекрасного» и «полезного»³. Архитектура впервые столкнулась с острым требованием решить социальные

² Krabbe, Wolfgang: Die deutsche Stradt im 19. und 20. Jahrhundert; Göttingen, 1989; S. 91ff

³ Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 25

и экономические проблемы. Для этого архитекторам предстояло решить ряд задач: определиться с архитектурной «идеологией», подобрать тип здания и формальные решения под конкретную ситуацию и функцию, разработать массовое и комфортное жилье. Усложнение классификации зданий вело к невозможности их сооружения в рамках единого стиля, сложные и тщательно продуманные ансамбли уходят в прошлое. Города приобретали эклектичный вид, и одновременно усиливалось стремление к унификации и интернационализации стиля в разных странах.

1.2 Изменение культурной парадигмы на рубеже веков

Наряду с переменами в области производства, расселения и городского зонирования происходили важные культурные трансформации. Одним из определяющих факторов новой культурной парадигмы стало влияние научно-технической революции. Научные и технические достижения оказали не только прагматическое влияние, о котором шла речь в предыдущем параграфе, но и оказали значительное воздействие на повседневную жизнь и культуру общества.

Технизация и научные принципы рациональности, практицизма, целесообразности переносятся из чисто профессиональной сферы в повседневную жизнь. Их легитимацией занимается позитивизм, поставивший на место традиционной философии и религии науку, которая и должна стать источником ценностных ориентаций и моделей поведения. Одной из главных фигур в социологии, исследующей новые общественные явления, стал немецкий социолог Макс Вебер. В своих работах он уделяет большое внимание разработке типов общества и рациональности. Согласно Веберу, в современном западном обществе рационализируется не только хозяйственная сфера, но сам образ мышления людей, «способ их чувствования и образ жизни в целом»⁴,

⁴ Гайденко П. П., Давыдов Ю. Н. История и рациональность: Социология М. Вебера и веберовский ренессанс. – М.: Политиздат, 1991. – С. 75.

причем конкретной цели у формальной рациональности нет. Наиболее последовательное воплощение принципа рациональности мы находим в науке, которая оказывает влияние на все сферы социума, в том числе и на быт людей. В результате происходит болезненный слом мировоззрения.

В XIX в. феномен техники попадает в поле философской рефлексии. Первым философом, для которого сущность техники стала одним из ключевых объектов исследования, является Эрнст Капп. В книге «Основные направления философии техники. К истории возникновения культуры с новой точки зрения» (1877) Капп вводит «принцип органопроекции», или «антропологический критерий», согласно которому «человек во всех своих созданиях бессознательно воспроизводит свои органы и сам познает себя, исходя из этих искусственных созданий». Сети железных дорог философ сопоставляет с кровеносной системой человека, а износ локомотива с процессом старения. Немецкий философ, последователь Канта, Фред Бон в работе «О добре и долге» (1898) пытается установить сущность техники и технического. Бон рассуждает о предназначении техники и приходит к выводу, что она должна служить конечной цели деятельности человека – достижению счастья⁵.

Культурологическое исследование феномена техники можно найти в работах таких крупных немецких философов, как Георг Зиммель и Освальд Шпенглер. В статье «Кризис культуры» Зиммель выделяет «огромный, интенсивный и экстенсивный, рост техники» в качестве одного из симптомов кризиса европейской культуры. Гипертрофированное развитие объективной культуры, частью которой является техническое развитие, опережает развитие субъективной культуры, подавляя человека, не имеющего возможности ни ассимилировать, ни отклонить продукты объективного духа⁶.

О. Шпенглер видит в техническом прогрессе симптом перехода культуры в цивилизацию, стадию высшего развития и начала угасания культуры. Шпенглер посвящает изучению техники отдельное эссе. В нем он продолжа-

⁵ Философия техники: история и современность / ред. В. М. Розин. – М., ИФРАН, 1997. – 283 с.

⁶ Зиммель Г. Избранное. Том I. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. С. 490-191

ет линию Маркса, критикующую современное индустриально-капиталистическое общество, в котором рабочие отчуждаются от результатов своего труда, в результате чего «угрожающе растет душевное напряжение между вождями и ведомыми». Культура, по мнению Шпенглера, трагична, ее высшие достижения ведут к ее гибели: «Творение поднимается на творца. Как некогда микрокосм-человек поднялся на природу, так восстает теперь микрокосм-машина против нордического человека. Властелин мира сделался рабом машины. Она принуждает его, нас, причем всех без исключения... идти по проложенному пути. Взбесившаяся упряжь влечет низвергнутого победителя к смерти». Шпенглер приводит примеры разрушительных последствий механизации мира: уничтожение видов и рас, превращение цивилизации в машину, которая «все делает или желает делать, по образу машины», обеднение народов, потребительское отношение к природе и человеку, потеря изначальных целей деятельности (например, автомобиль превращается в красивый аксессуар). Шпенглер крайне пессимистично оценивает перспективы европейской цивилизации. Человек уже не в состоянии исправить последствия технизации и может лишь «терпеливо и без надежды стоять на проигранных позициях»⁷.

В результате переориентации человека на науку культура становится светской, на место традиционной религии приходят новые духовные практики или преклонение перед техникой и наукой. С одной стороны, техника, как ветхозаветный Бог, внушает страх и трепет своей мощью, неподвластностью и непостижимостью, несоразмерностью с маленьким ничтожным человеком. С другой стороны, она «дарует» людям фантастические возможности для улучшения условий жизни и продвижения культуры в «светлое будущее». Техника стала источником эстетического и философского вдохновения. Она раздвигает горизонт человеческих возможностей, но вместе с этим уничтожает само человеческое.

⁷ Шпенглер О. Человек и техника. Культурология XX век. Сборник статей. Перевод с немецкого. — М.: 1995. С. 454–492. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. [электронный ресурс] URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3131> (дата обращения 03.05.2016)

Духовная сфера чутко отзывалась на распространение и утверждение научного мировоззрения, колеблясь от почти полного отрицания науки и техники, как например, в новых религиозных течениях, до его обожествления (например, в футуризме). Во многих ветвях научной, философской и художественной деятельности выдвигаются различные взгляды на соотношение духовного и материального, рационального и иррационального, рассудочного и интуитивного. Рубеж веков становится временем, когда создаются выдающиеся по своей выразительности произведения, отражающие самые разнообразные, умеренные и радикальные, взгляды на современное общество.

Реакцией на рационализм стало появление философии жизни, иррациональных течений, интереса к восточным религиям и практикам. Вместе с утверждением рационального «техномира» набирали популярность идеи о мире духа, космической гармонии и непостижимой Вселенной, говорящей через пророков – творчески одаренных личностей.

Особое место в философии рубежа столетий занимает философия Ницше, ставшая идеологическим ориентиром для многих художественных направлений, в том числе и для экспрессионистов. Ницше исследовал такие темы, как аполлонийское и дионисийское в культуре, воля к власти, сверхчеловек, переоценка ценностей и другие. Ницше предрекал приход нового человека, «человека будущего», «оставившего позади современность с ее пороками и ложью», он проповедовал «культ сильной личности», «индивидуалистически преодолевающей буржуазный мир»⁸. Философия Ницше стала для его последователей призывом к свержению старых культурных норм, к бунту против устаревших буржуазных ценностей и идеалов.

По своей революционности, смелости и силе влияния рядом с ницшеанством стоит психоанализ, появление которого сыграло важную роль в становлении культуры XX столетия. Основатель и один из главных представителей психоанализа Зигмунд Фрейд впервые коснулся запретных ранее тем:

⁸ Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983.

сексуальность, жажда агрессии, сновидения и др. Фрейд ввел понятие бессознательного, описал связанные с ним процессы подавления и вытеснения. Фрейд открыл существование «темных», скрытых сторон личности, которые вскоре художники и поэты примут за доказательство «демонической сущности внутри человека»⁹. Эрос и Танатос станут постоянными темами широкого круга направлений в искусстве, в том числе и в экспрессионистской живописи. По мнению Фрейда, «большую часть вины за наши несчастья несет наша так называемая культура», человек «не может вынести всей массы ограничений, налагаемых на него обществом во имя своих культурных идеалов»¹⁰. Культуру Фрейд считал репрессивным механизмом подавления человеческих влечений. Отсюда рождается «недовольство культурой», или, если переводить дословно, скорее, дискомфорт в культуре. Фрейд имел большое количество последователей. Обличение демонической природы человека и репрессивности культуры стали одними из главных тем философии и искусства XX века. Однако Фрейд был рационалистом и считал, что разум в состоянии преодолеть противоречия психики¹¹, что не всегда разделялось его сторонниками. Например, экспрессионисты, разделяющие взгляды Фрейда на психику человека и культуру, тем не менее, отвергли решающую спасительную роль разума и стали искать свой путь преодоления культурного кризиса.

Критикой современного уклада жизни активно занимается социология. Помимо трудов Вебера, следует обратить внимание на работу немецкого социолога Фердинанда Тённиса «Общность и общество» (1887). В ней Тённис исследует «переход от общинного докапиталистического уклада к посткапиталистическому городскому укладу, со свойственной ему разобщенностью людей при скученном проживании»¹². Среди типичных черт современного человека Тённис выделяет повсеместное равнодушие, запрограммирован-

⁹ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007. - 287 с.

¹⁰ Фрейд З. Недовольство культурой. – Фолио, 2013. – 221 с.

¹¹ История философии. Учебник для высших учебных заведений. Ростов-на-Дону, «Феникс», 2002. — 576 с.

¹² Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина].

ность реакций, враждебность. В больших городах «разрозненные личности или... семья начинают противостоять друг другу, а общее всем им место оказывается лишь случайным и ими самими выбираемым местом жительства»¹³. Город как высшая форма развития человеческой общности оборачивается против человека, вызывая губительные для индивида последствия.

Другой немецкий социолог Вернер Зомбарт пишет о новом типе культуры. В больших городах «между нами и живой природой... поднялись мертвые груды вещества, особым образом повлиявшие на нашу интеллектуальную жизнь и определившие ее характерные черты. Тем самым было создано новое культурное основание: каменные мостовые; на них и произросла новая культура — культура асфальта», отличающаяся нестабильностью, беспокойством и торопливостью.¹⁴ В новом типе общества человек полностью урбанизируется и отделяется от природы, которая превращается в интеллектуальный конструкт.

В художественной сфере главным событием становится появление модернизма. Данным термином обозначается ряд художественных течений, первым из которых явился импрессионизм. В модернизм включаются такие направления искусства, как фовизм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, футуризм, конструктивизм, абстракционизм и др.¹⁵ Искусство модернизма порывает с традицией, формальный эксперимент становится основой его творческого метода, он «каждый раз выступает с позиций открытия новых путей, и потому именуется авангардом». Авангардистские течения «отказывают искусству в прямой изобразительности, отрицают познавательные функции искусства».¹⁶ В условиях переживания упадка культуры, традиционных эстетических и этических образцов художники искали новые способы репрезентации мира, черпали вдохновение в иллюзиях, снах, галлю-

¹³ Тённис Ф. Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. — «Владимир Даль», 2002. — 452 с. С. 370

¹⁴ Sombart W., Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert (Berlin: G. Bondi, 1903), p. 415.

¹⁵ «Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия.» Под ред. проф. Горкина А.П.; М.: Росмэн; 2007

¹⁶ Ильина Т. В. история искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. — 3-е изд., перераб. И доп. — М.: Высш. шк., 2000. С. 325

цинациях. Художники выбирают новые формы и новые темы творчества. Их интересует безобразное, безформенное, занимает проблематизация современного опыта. «Все модернистские авангардистские движения предложили определенные эстетические репрезентации «нового» объекта — объекта, рассматриваемого и переживаемого по-новому — и каждое применяло к своему новому объекту новые методы и техники»¹⁷.

Изменения, происходившие в течении XIX и XX веков, носили тотальный характер и протекали с невероятно высокой скоростью. Пути развития истории множились, как в рамках философских и идеологических направлений, так и в рамках художественного стиля. Эра «больших стилей» уходит в прошлое, модернизм открывает эпоху сосуществования самых разнообразных художественных направлений¹⁸. В условиях непрерывных изменений, открытий и изобретений рождались потрясающие по своей творческой силе художественные произведения и целые направления, вставшие в ряд важнейших эстетических течений европейского искусства. Писатели, художники, архитекторы, музыканты, режиссеры стремились преобразовать мир, утвердить новую культуру и ценностные ориентиры.

1.3 Новые архитектурные задачи. Философско-художественное осмысление городской среды

Всплеск интеллектуально-творческой активности требовал своего решения в конкретных архитектурных концепциях, которые должны были упорядочить практику городского строительства. Архитектурная мысль XX века развивалась в сложном переплетении рационального и иррационального, утилитарного и эстетического, предлагая разнообразные варианты решения противоречий городской среды. Архитектура колебалась между художе-

¹⁷ Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм //Логос. – 2002. №3-4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html> (дата обращения 28.03.2016)

¹⁸ Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 26

ственным пониманием пространства города (как в стилях модерн или экспрессионизм) и прагматикой (в массовом строительстве и позднее в Баухаузе). Общим для всех концепций стала ориентация на улучшения условий жизни горожан. Архитекторы стремились избавиться от иррациональности капитализма, привести в порядок архитектурную среду, которая должна была структурировать и рационализировать жизнь городских обитателей. Часто архитекторы пытались создать утопичный город, который бы олицетворял справедливую общину равных людей, живущих в мире и согласии на основе гармоничной связи между природой и техникой.

Большое количество архитекторов стремилось преодолеть противоречия индустриального общества, создав функциональное, удобное и недорогое жилье для рабочих. Прослеживаются явные антибуржуазные тенденции, целью которых было создание архитектуры, предназначенной для широких слоев общества, а не узкой группы привилегированных людей. На художественные, и в том числе архитектурные, концепции оказала большое влияние философия марксизма. Особенно четко марксистские идеи можно рассмотреть на примере Баухауза, пришедшего на смену экспрессионизма, как более соответствующего потребностям индустриальных городов. Если на начальном этапе своего развития Баухауз еще содержал утопические элементы экспрессионистских воззрений, то впоследствии он полностью отошел от всего неутилитарного и обратился к марксизму. Девизом Баухауза стало «Новое единство технологии и искусства». Основатель школы В. Гропиус призывал создать «новую ремесленную гильдию, без классовых различий, которые воздвигают стену между ремесленниками и художником», он стремился «к новым структурам будущего», «объединяя (их) в некую целостность: архитектуру, скульптуру и живопись, чтобы однажды миллионами рук вознести к небу здание, как кристаллический символ новой веры»¹⁹. Свои идеи Гропиус черпал в индустриальном строительстве: «подлинные формотворцы, недекораторы, берутся за современные задачи: строительство вокзалов, заводов,

¹⁹ Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. С. 185-186

транспортных средств. Ибо эти образцы современности, необходимые для транспорта, индустрии и торговли, заслуживают того, чтобы создавать их как формы-типы, используя технические средства и возможности организации пространств»²⁰. Один из лидеров Баухауза Оскар Шлеммер использует популярную метафору города-машины, описывая задачу градостроителя: «теперь нужны не соборы, но машины для жизни»²¹. Страх и поклонение технике уступили место трезвому и рациональному подходу. Преемник Гропиуса Ханнес Мейер довел коммунистические идеи в идеологии школы до крайней точки. В эстетическом Мейер видел пережиток буржуазного. Ни одна вещь, согласно Мейеру, не является произведением искусства, «все проявления жизни являются функциями, и, следовательно, нехудожественны», «зодчество не является процессом эстетического порядка», архитектор должен заботиться о полезности и экономичности сооружения, а не о своем самовыражении²².

Другой популярной идеей оформления городского пространства стал утопический город-сад, где люди бы жили в единстве с природой. Идея города-сада родилась в Лондоне, самом крупном промышленном центре Европы, который первым ощутил все негативные последствия индустриализации (загрязнение воздуха, узкие неподходящие для транспорта улицы, трущобы). Английский экономист Эбинзер Говард в 1898 году публикует книгу «Города-сады будущего», где создает образ идеального городского пространства. Современный индустриальный город представляется Говарду «переросшим всякие разумные пределы гигантом, городом-левиафаном, который обратил лежащую в основе создания городов идею концентрации человеческой деятельности в собственную противоположность»²³. Согласно Говарду, города должны быть заменены на небольшие дезурбанизированные поселения, гибриды города и деревни. Производство должно стать безвредным и быть вы-

²⁰ Гропиус В. Значение индустриальных архитектурных форм для образования стиля // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 329.

²¹ Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. С. 254

²² Мейер Г. Строить // Мастера архитектуры об архитектуре. С. 359

²³ Глазычев В., Гутнов А. Мир архитектуры. Лицо города. – М., Молодая гвардия, 1990. – 352 с.

несено на периферию города, а жилая застройка большей частью стать коттеджной. Городам нужно придать строгую геометрическую радиально-кольцевую планировку. Жизнь горожан должна протекать в «культивированном природном ландшафте», чтобы создавать комфортные и приятные условия для работы и отдыха. Вскоре рядом с Лондоном Б. Паркер и Р. Энвин попытались реализовать идеи Говарда, построив компактное зеленое поселение. Однако город не смог разрастись, так как стало очевидно, что такое жилье оказывается слишком дорогим, далеким от городского центра и лишенным многих выгод большого города, прежде всего насыщенной общественной и культурной жизни. Тем не менее, идеи британца нашли широкий отклик в архитектурной практике европейских и американских архитекторов (Парк Гуэль А. Гауди, Ле Корбюзье, города-сады Льеже и Пассаке)²⁴. Идея города-сада оказала заметное влияние на развитие органической архитектуры, например на дома-прерии Фрэнка Ллойд Райта.

XX век открыл архитекторам невиданные ранее технические возможности воплощения самых смелых фантазий, а общий дух новаторства снял с них оковы традиций. В это время особую популярность набирают различного рода архитектурные утопии, прежде всего в рамках экспрессионизма, о котором речь пойдет ниже. Эстетические концепции обрастают этическими мотивами. Архитектура стала тем средством, которое с наибольшей силой могло воздействовать на сознание людей и культуру.

Преобразованный облик городской среды вызвал потребность в осмыслении нового повседневного городского пространства, которое попадает в поле художественной и научной рефлексии. Главным объектом художественного анализа стал новый тип организации городского пространства – метрополис (или мегаполис). Яркий пример подобного осмысления представляет

²⁴ Олохова О. П. Концепт «нового города» в контексте технической модернизации (конец XIX–начало XX вв.) // Архитектура. Строительство. Образование : материалы междунар. науч.-практ. конф. 23-24 апреля 2014 года/ под общ. ред. Пермякова М.Б., Чернышевой Э.П. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та, 2014. – с. 92-98 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.magtu.ru/dokumenty/finish/574-arkhitektura-stroitelstvo-obrazovanie/4187-2014-1.html> (дата обращения 20.03.2016)

экспрессионистический фильм Ф. Ланга «Метрополис» (1921 г.), наполненный многочисленными мифологическими концептами. В фильме прослеживаются аллюзии на мифы о вавилонской башне, бинарном делении мира, подземном мире, хтонических существах и искусственном человеке. Небоскребы ассоциируются с новыми вавилонскими башнями, знаменующими торжество науки и техники и олицетворяющими власть промышленных магнатов. В фильме дается восприятие города, как чудесного гипнотического механизма, с одной стороны, дающего иллюзию счастья и красоты, а с другой – осуществляющего насилие над человеческой природой. Город уничтожает индивидуальное, эмоциональное и своеобразное в человеке, превращая его в придаток машины. Фильм Ланга – это символическое изображение протеста человека против уготованной ему судьбы в индустриальном обществе: «человек обязан ежесекундно бороться с теми аспектами общества, которые стремятся поглотить индивида, личность»²⁵.

К феномену современного индустриального города обращается в своем эссе «Большие города и духовная жизнь» (1903) немецкий философ, культуролог и один из основоположников урбанизма Георг Зиммель. Философ одним из первых поставил проблему мегаполиса, которая станет центром интересов всех авангардистских движений²⁶. Идеи и замечания Зиммеля созвучны идеям экспрессионистов и находят свое отражение в их творчестве.

Свое эссе Зиммель начинает с проблематизации современной жизни, выделяя в качестве истока проблем стремление «индивидуума охранить свою самостоятельность и самобытность от насилия со стороны общества, исторической традиции, внешней культуры и техники жизни»²⁷, то есть речь идет о взаимодействии индивидуального и надындивидуального. Современный человек – это, прежде всего, городской житель, поэтому далее Зиммель обращается именно к городскому типу людей. Философа интересует то, как город

²⁵ Венская ночь. Исповедь Фрица Ланга / пер. К. Разголова // Киноведческие записки. – 2002. № 58 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/282/> (дата обращения 15.03.2016).

²⁶ Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. – 2002. №3-4

²⁷ Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос: журнал по философии и прагматике культуры. – 2002. № 3-4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3> (дата обращения 15.03.2016).

может осуществлять насилие над человеком и как человек отвечает на брошенный ему вызов. Как будет показано ниже, насилие города в его разнообразных проявлениях станет основной темой в городском пейзаже экспрессионистов. Художники так же будут пытаться найти ответ на вопрос, как городская среда подавляет человека, что переживает индивид, замкнутый в изломы улиц, и как он проживает в нем свое одиночество и отстраненность.

В условиях большого города жизнь отличается повышенной нервностью, происходящей «от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений». В результате жизнь горожанина превращается в «калейдоскоп быстро меняющихся картин». Этот «калейдоскоп» будет мастерски изображен экспрессионистами на своих полотнах: быстрый темп города будет передан с помощью изломанных линий, режущих глаз цветовых сочетаний и нервных мазков. Уличная сутолока, быстрый темп и многообразие хозяйственной, профессиональной и общественной жизни составляют ту среду, в которой человек вынужден бороться за свою самобытность. Для человека, познающего «на основании различий», ритм города становится невыносим, он требует от него максимальных интеллектуальных затрат, поэтому, по мнению Зиммеля, в городе интеллектуальная душевная жизнь преобладает над чувством, которое не способно справиться с обработкой информации, поступающей из среды. Рассудочность становится «охраной субъективной жизни от насилия большого города». Как следствие, человек становится «равнодушен ко всему, что по существу индивидуально», так как индивидуальное не может быть исчерпано одной логикой рассудка. Зиммель приводит аналогию с принципом денег, когда человек воспринимает другого человека лишь как средство, цифру, нечто безличное и ценное лишь по объективной эффективности. Вещи кажутся городскому обитателю «однообразно тусклыми и сырыми, ничего не стоящими, недостойными никакого предпочтения перед другими», деньги уничтожают своеобразность вещей. Чтобы примириться «с содержанием и формами жизни больших городов», нервы «отказываются реагировать на них». Такое обесценивание объективного мира в конечном

итоге приводит к обесцениванию собственной личности. Зиммель, как и многие другие философы того времени, например Ницше, а так же деятели искусства искали выход из сложившейся ситуации, они обращались прежде всего к личности, а не к ее окружению, стремясь вернуть ей ее былую ценность. Возможно, поэтому экспрессионисты практически не уделяли внимания изображению вещей, отдавая предпочтение портретам и пейзажам. Практически невозможно найти натюрморты и разнообразие предметности на картинах экспрессионистов. Даже в кинематографе внимание будет уделено скорее абстрактным декорациям и лицам актеров («Кабинет Доктора Каллигари», «Раскольников» и др. фильмы). Экспрессионисты протестовали против расщепленности и бездушности, превращая свои полотна в чистое проявление эмоций и душевных переживаний, на их полотнах даже предметная среда становится отражением внутреннего мира человека. Лишь через несколько лет после зарождения и расцвета экспрессионизма творческая интеллигенция Германии вернется к вещи, провозгласив новое направление в искусстве – «новую вещественность», которая уже через предметность будет стремиться раскрыть личность.

Далее Зиммель останавливается на чувстве отчуждения и взаимной отчужденности жителей больших городов. Сутолока города подчеркивает духовную отдаленность людей. Взаимная замкнутость и безразличие становятся основанием независимости индивида, которая, однако, не дает ему чувства удовлетворения и гармонии. «Антипатия связывает людей, смиряя враждебность и создавая единое целое города». Отсюда рождаются многочисленные мотивы отчуждения и враждебности, нашедшие живой отклик в искусстве начала XX века. Страшные гримасы ужаса и отчуждения, лица-маски, безразличные пустые взгляды, одиночество на фоне сутолоки города, атмосфера безысходности и жестокости, переданная различными средствами – все это будет отличать творчество экспрессионизма.

На фоне общего безразличия и обесценивания личности единственной возможностью привлечь внимание и отличаться от других становится показ-

ная экстравагантность, самообособление, капризы и претенциозность, за которыми не стоит никакого содержания. Этот путь оказывается наиболее успешным в обретении самооценности и авторитета в обществе. Данный тезис Зиммеля кажется не вполне оправданным, так как стремление к экстравагантности не обязательно сочеталось с ее чистой формальностью. Так, например, формы, в которые облекал свои идеи экспрессионизм, отличались яркой самобытностью, необычностью и экстравагантностью, круша все привычные представления о красоте и искусстве вообще, но при этом они вовсе не являлись бессодержательными. Данное замечание касается не только экспрессионистов, но все модернистские движения в искусстве XX века: ни одно из них при всей странности и экстравагантности не может быть названо пустым или безыдейным.

В конце Зиммель приходит к заключению, проходящему лейтмотивом через все его творчество. Развитие современной культуры «характеризуется перевесом того, что можно было бы назвать объективным духом, над духом субъективным», т.е. когда духовное развитие не успевает за прогрессом в материальной сфере. «Главной ареной этой, перерастающей все личное, культуры» являются большие города, сковывающие дух и обессиливающие личность. Безличный материал жизни стремится подавить «специфически-личную окраску и оригинальность». Экспрессионизм был призван бороться с духовной пустотой культуры. Художники, архитекторы, лирики через выражение своих эмоций: страха, отчаяния, ненависти, потерянности, буйной и беспощадной развращенной радости – яростно отвоевывали у культуры неповторимость и достоинство личности. Именно эта борьба в символической форме была представлена в «Метрополисе» Ланга.

Заканчивает Зиммель свое эссе «открытым финалом». Право суждения имеет лишь история, наша же задача состоит не в том, чтобы «обвинять и оправдывать», но в том, чтобы «понимать». Вероятно, это и пытались сделать экспрессионисты. Они отказывались от осуждения героев своих полотен: проституток, алкоголиков, калек, мошенников, игроков. Экспрессионисты

пытались осмыслить, а не оценить современную жизнь, и таким образом дать надежду на возрождение человечности.

Рассмотрев процессы урбанизации, технизации и индустриализации, протекавшие в XIX-XX вв., можно заключить об их первостепенной важности для организации повседневного пространства жизни общества и мировоззрения индивидов. Феномен большого города стал одним из центральных мотивов философской и художественной рефлексии, являясь значимой темой в творчестве таких авторов, как Зиммель, Шпенглер, Вебер, Тённис и др. Репрезентация мегаполиса стала важным предметом живописи модернизма. В Германии главным художественным течением, обратившимся к образу большого города, является экспрессионизм, впитавший в себя самые значимые философские идеи рубежа столетий.

ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ В ЖИВОПИСИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

2.1 Особенности культурно-исторического развития Германии в XIX-XX вв.

Развитие Германии на рубеже столетий вписывается в характер общеевропейских тенденций, однако имеет свои специфические особенности. В данном параграфе будут рассмотрены национальные исторические условия возникновения немецкого экспрессионизма. Будут затронуты такие темы, как индустриализация и урбанизация, политика национализма и милитаризма и так называемые «реформы жизни» (Lebensreform) в Германской империи. Представленные в работе исследования будут опираться на труды Б. Бонвеча, Ю. Галактионова, Погорельского, Krebs, Reulecken и интернет-портал LeMO – Lebendiges Museum Online.

Одним из факторов, определявших культурно-социальный облик Германии первой четверти XX в., стали интенсивные процессы индустриализа-

ции и урбанизации. Германия вступила на путь индустриального развития позже других западноевропейских стран, в которых уже произошла промышленная революция, в то время как Германия оставалась аграрной страной. Результатом стало экономико-политическое отставание от ведущих западноевропейских держав, причиной которого явилась раздробленность страны. Лишь после объединения в Германскую империю в 1871 году, Германия стремительными темпами начинает преодолевать свое экономическое отставание. Последние двадцать лет перед Первой мировой войной стали расцветом индустриализации, подняв немецкую экономику на уровень ведущих мировых держав²⁸. Вместе с развитием промышленности наблюдался мощный всплеск научной мысли в области физики и химии, достаточно упомянуть такие известные фамилии, как Эйнштейн, Планк, Рентген, Байер²⁹.

Однако всплеск промышленного развития протекал слишком быстро для своевременного и адекватного решения проблем, связанных с индустриализацией и урбанизацией. Германия не успевала справляться с их негативными социальными последствиями. Темпы урбанизации опережали возможности градостроительства, которое должно было обеспечить комфортное расселение прибывшего сельского населения. Показательным для общей ситуации является Берлин. С одной стороны, город превратился в «экономическую метрополию Германской империи»³⁰, имеющую развитую систему коммуникаций и инфраструктуру. С другой стороны, город стал сосредоточением нищеты, преступности, дешевых развлечений (проституция, алкоголизм, азартные игры). Людям приходилось жить крайне скученно. Для наглядности можно привести количество людей, которые в среднем проживали в небольших домах в Берлине – 76 человек на один дом, и в Лондоне – 8 че-

²⁸ Интернет-портал LeMO – Lebendiges Museum Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/industrie-und-wirtschaft.html> (дата обращения 15.03.2016).

²⁹ История Германии: учебное пособие: в 3 тт. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. – М.: КДУ, 2008. – Т. 2: От создания Германской империи до начала XXI в века / А. М. Бетмакаев, Т.А. Бяликова, Ю. В. Галактионов, и др.; отв. ред. Ю. В. Галактионов; сост. науч.-справ. Аппарата А. А. Мить. – 672 с.

³⁰ Dr. Martin Pätzold Berlin im 19. und 20. Jahrhundert: Eine Stadt im Wandel der Zeit The Huffington Post [Электронный ресурс]. URL: http://www.huffingtonpost.de/martin-paetzold/berlin-im-19-und-20-jahrh_b_4642586.html (дата обращения 15.03.2016).

людей³¹. В бедных кварталах часто не было отопления и горячей воды, в домах царила антисанитария. Не только жилые помещения, но и сами улицы становились переполненными, здания теснили друг друга. Строились узкие, простые и темные дома, призванные вместить как можно больше людей³². В других крупных промышленных центрах наблюдалась похожая ситуация. Большие города превратились в сосредоточение огромных хаотичных человеческих масс и тяжелых нагромождений зданий.

Однако, несмотря на очевидные недостатки городской жизни, город продолжал притягивать людей. В 1871 году в Германии существовало лишь 8 городов с населением больше 100 тысяч человек, в 1910 их насчитывалось уже 48. Население больших городов составляло 21,3 % от общего числа жителей Германской Империи. Главным миграционным центром Германии стал Берлин, превратившийся к тому времени в один из главных мегаполисов Европы. В 1907 году из 2-х миллионов жителей Берлина почти 60% были приезжими. В Рурской области – второму индустриальному центру Германии, процент приезжих составлял около 57%³³. Города притягивали людей не только рабочими местами, также они предлагали широкие возможности для культурного и профессионального развития представителям буржуазии и творческой интеллигенции. Популярными центрами миграции наряду с Берлином стали такие города, как Мюнхен, Кёльн, Дюссельдорф, Франкфурт³⁴. Они давали многочисленные возможности для творческой реализации: галереи, театры, музеи, собрания деятелей искусства и науки, критиков и издателей.

Крупные города одновременно и отталкивали, и привлекали, пугали и восхищали людей. Для подобного мировоззрения очень показательны отно-

³¹ Stefanie Schalkamp, Nicole Glanemann, Thomas Böckmann, Daniel Baldin Berliner Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts Veränderungen der Wohn- und Lebensverhältnisse (Mietskasernen und Hinterhöfe) in Folge des Industrialisierungsprozesses [Электронный ресурс]. URL: <http://www.laurentianum.de/berlin/berlge3.htm> (дата обращения 15.03.2016).

³² Там же

³³ Интернет-портал LeMO – Lebendiges Museum Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/alltagsleben/urbanisierung.html> (дата обращения 15.03.2016).

³⁴ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]

шение к городу австрийского поэта-экспрессиониста Георга Тракля. Тракль писал о «сумасшествии большого города», но уезжать оттуда поэт не стремился, говоря: «я не имею права покидать ад»³⁵. Более того, Берлин обладал необычайной притягательностью в связи с необычным смешением современной и старой архитектуры: «в отличие от красот Парижа или традиционности Лондона, Берлин обладал тем чисто современным колоритом, который часто считают чисто современным уродством»³⁶. Уродство эстетизировалось и притягивало людей. Но главное, города были творением рук человеческих, символом общности: «здесь вечно беспокойный дух призывает нас к свершениям»,³⁷ здесь создается культура.

Другой важной тенденцией в Германии на рубеже веков стало усиление милитаристских, националистических и империалистических настроений, что в условиях общей напряженности в Европе, приобретало особо острый характер и оказывало сильное влияние на мировоззрение молодого поколения. Уже в начале XX в. правительством Германии велась мощная идеологическая обработка, призванная сформировать уверенность в неотвратимости войны, в ее первостепенной, почти священной значимости для немцев. Основой немецкого национализма стали «пангерманизм, культ кайзера и культ армии»³⁸. Германия должна была занять ведущее место в войне и, как результат, в мире. В этот период издаются националистические, прославляющие немецкую нацию работы таких авторов, как Й. Л. Фон Либенфельс, Й. Парч, Ф. Науман, П. Рорбах, Ф. фон Бернгарди и другие. Основной целевой группой идеологической работы стала немецкая молодежь. Были созданы юношеские организации различной степени военизированнойности: «Вандерфогель», «Юнгдойчланд бунд», «Югендвер».

³⁵ Там же

³⁶ Фризби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм. – Логос 3 (34) 2002. <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/16.pdf>

³⁷ Pinthus K., 'Rede mit die Zukunft', in W. Rothe (ed.), Der Aktivismus 1915/1920 (Munich: DTV, 1969), pp. 116.

³⁸ Погорельский А.В. Особенности идеологии немецкого национализма перед началом Первой Мировой Войны. / Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: социально-гуманитарные наук, № 2(6), 2015. – С. 37-41 [Электронный ресурс] URL: <http://edu.vgasu.vrn.ru/SiteDirectory/vestnik/sgn/DocLib1/вестник,%20социально-гуманитарные%20науки%20№1.pdf> (дата обращения 02.04.2016)

Подобная идеологическая обработка формировала героический образ войны, предвещающий обновление всего мирового сообщества. Немецкий национализм рос на плодородной исторической почве. Немцы легко принимали идею священной войны и солдатского долга, включающего в себя, в том числе, готовность к самопожертвованию. Гибель на поле битвы возносились в ранг высших достижений человека. Э. Юнгер писал: «война должна сделать нас величественными, сильными, гордыми. Окропить цветущие поля кровью – для нас это было проявлением мужской натуры. Смерть на войне казалась лучшей смертью»³⁹. Молодые немцы не боялись умереть. Возможно, это стало одной из причин повышенного внимания немецких художников к теме смерти. Однако столкнувшись с ней лицом к лицу, молодое поколение, выросшее на ее воспевании, после Первой мировой войны было вынуждено заново переосмыслить, пережить и принять трагедию смерти. Живопись и поэзия стали средствами переживания новой экзистенциальной ситуации, когда смерть становится кошмаром и бессмысленным разрушением.

Первая Мировая война стала главным потрясением начала XX века, оказав мощнейшее влияние на Европу и в первую очередь на Германию. Поражение в войне и последовавшая за ней революция привели, с одной стороны, к разочарованию в революционных идеалах обновления через войну, а с другой, открыли путь новым поискам общественного и личностного перерождения. Так или иначе, за войной последовал всплеск творческой энергии, художники перерабатывали опыт, полученный на войне или в ходе революции, обличали социальные проблемы, вызванные экономическим и моральным упадком страны, искали выход из сложившейся ситуации.

Реакцией на изменение традиционной среды и на государственную идеологию стало зарождение движения «Lebensreform», набиравшее популярность с середины XIX в. В рамках этого движения, критикуется индуст-

³⁹ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006. - 95 с. : ил., портр. - (Стили, течения и направления в искусстве). - Пер. изд. : Expressionismus / Norbert Wolf. - Köln, 2006.

риализация, урбанизация и материализм, звучат призывы к возврату к природе и обновлению религии, к мирному сосуществованию людей⁴⁰. Начало XX в. в Германии отличается высокой популярностью таких течений, как натуризм (Freikörperbewegung), вегетарианство, экологическое сельское хозяйство, туристические молодежные кружки, реформа одежды, натуропатия (Naturheilkunde), теософия, увлечение йогой и т.д.. Появляется целый ряд поселений, в которых люди стремятся вести максимально приближенный к природному образ жизни (Eden, Monte Verità), основываются школы, в которых ученики занимаются теософией, различными духовными практиками, совершают выходы на природу (Odenwaldschule, «Waldschule für kränkliche Kinder»).

Следуя идеалам «Lebensbewegung», участники экспрессионистской художественной группы «Мост» хотели жить и работать в коммуне, они делили между собой студии, модели, средства, жили зимой в городе, а летом уезжали в деревню, наслаждаясь беззаботной жизнью на лоне природы. Это была имитация идиллической жизни, возвращение к раю на земле.

Другим вариантом ответа на вызовы современной индустриальной цивилизации стал мощный культурный всплеск. Культурная жизнь Германии отличалась высоким духовным подъемом, которого не было со времен немецкого романтизма, и который продлится примерно до середины 20-х годов. Культурная жизнь находилась под сильным влиянием идей философии жизни, иррационализма, фрейдизма. Одними из самых популярных выразителей общего мировосприятия стали такие философы, как Шопенгауэр, Бергсон, Ницше, Фрейд. Интеллигенция требовала переоценки ценностей, переживала крушение веры в разум и традиционную мораль. Художники бежали в мир иллюзий или искали новую реальность и нового человека. Старый мир все больше вызывал чувство разочарования и отвращения. Казалось, что наступает новая эпоха, когда можно изменить увядающий мир. В это время выхо-

⁴⁰ Krebs, Dietmar/Reulecke, Jürgen (Hg.) (1998): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. Wuppertal: Peter Hammer

дят революционные пьесы Б. Брехта, музыка Р. Штрауса, возникает театр М. Рейнхардта, появляется атональная музыка Шёнберга, Берга, «эпический театр» Вайля, расцветает национальный кинематограф, представленный такими режиссерами, как Вине, Мурнау, Ланг.

Из совокупности рассмотренных явлений можно сделать вывод, что в Германии конца XIX- нач. XX в. общеевропейские тенденции приобретали особую остроту и национальную специфику. На вызовы, поставленные эпохой, общество давало самые разнообразные ответы, лавируя между конформизмом и восторженным принятием новых реалий и попытками изменить мир. Эпоха рубежа веков в Германии стала переломом, стыком старого и нового мира, что повлекло за собой мощный всплеск в культурной жизни.

Одним из наиболее заметных и ярких явлений немецкой культуры стал экспрессионизм, отразивший актуальные для своего времени социально-экономические противоречия, милитаристские настроения, стремление к обновлению культуры, созданию нового человека и нового мировоззрения. Экспрессионизм задумывался как целостное мироощущение, выходящее за рамки чисто эстетического явления. Это не только художественное, но общекультурное течение, в котором проявились устремления целого поколения молодых немцев, пытавшихся, «переоценив ценности», встать на путь отыскания «новой» истины, освободиться от навязанных обществом правил, отвоевать полную формальную и творческую свободу самовыражения.⁴¹

2.2 Феномен экспрессионизма: генезис, временные рамки, сущностные черты

В следующем параграфе будет рассмотрен феномен экспрессионизма, установлены его временные рамки, предшественники, черты и идеология.

⁴¹ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азизян. – М.: КомКнига, 2006. – С. 149

Данное исследование опирается на книги таких авторов, как Н. Вольф, Э. Басси, С. Ришар, М. Мёллер.

В широком смысле экспрессионизм может рассматриваться как «постоянная тенденция в немецком и северном искусстве, начиная с европейского Средневековья»⁴². Экспрессионистские настроения в искусстве характерны для «периодов социальных перемен или духовных кризисов». Их отличает острая выразительность и пронзительность красок, форм, линий, излишняя напряженность и эмоциональная насыщенность. Экспрессионизм – это всегда надлом, диссонанс, переживаемый творящим субъектом. В этом смысле экспрессионизм можно считать противоположностью «рационалистических и классических тенденций Италии и Франции»,⁴³ хотя подобное противопоставление является весьма условным. С этой точки зрения, к экспрессионизму можно отнести работы Дюрера, Микеланджело, и особенно почитаемых среди немецких экспрессионистов Грюневальда и Эль Греко.

В узком и более распространенном понимании под экспрессионизмом понимается широкое культурное движение, сформировавшееся в Германии и Австрии в начале XX века. Начиная с конца XIX века, многие термины, которые раньше относились к пластическим искусствам, стали охватывать все виды творческой деятельности. Такие движения, как импрессионизм, неоромантизм, ар нуво (югендштилль/сецессион) «вступают в разносторонние связи со всей эпохой, с жизнью общества, с феноменами, присущими цивилизации»,⁴⁴ поэтому их сложно узко обозначить лишь как живописный стиль. В отношении экспрессионизма говорить о едином стиле еще более затруднительно, поэтому экспрессионизм предпочитают обозначать как направление в немецкоязычной культуре, отражающее общие духовные настроения. В сильной степени неоднородный, экспрессионизм включает в себя множество

⁴² Статья в интернет-энциклопедии "Expressionism" Encyclopædia Britannica On-line. [Электронный ресурс] URL: <<http://www.eb.com:180/bol/topic?eu=34042&sctn=1>>(дата обращения 14.04.2016)

⁴³ Там же

⁴⁴ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. Послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. С. 5

своеобразных явлений художественной практики и теоретических рефлексий. Даже в области живописи четко установленных границ понятия экспрессионизма не существует. Ведутся споры по поводу принадлежности некоторых художников к этому течению (Файнингера, Кирхнера, Бекмана, Дикса). За работами художников, причисляемых к этому направлению, зачастую не стоит единой стилистической характеристики, их манера живописи предельно индивидуальна и часто различается настолько сильно, что лишь весьма условно художников можно отнести к одному и тому же направлению в искусстве.

Используя слова Ивана Голля, экспрессионизм определяется, скорее, как «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только на поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но также и на архитектуру и театр, музыку и науку, университетское образование и реформу средней школы». В искусстве экспрессионизм стал художественным выражением «нового чувствования жизни и нового представления о человеке», он рассматривается в качестве обширного и сложного исторического феномена, «фазой общего духовного пробуждения»⁴⁵. Экспрессионизм отличался стремлением выразить «судорожность эпохи, с ее эксцентричностью, героическим пафосом, моментами сильного возбуждения, бунтом против повседневности»⁴⁶. Это отказ от традиционных художественных приемов в пользу искажений, деформаций, экзальтированности, преувеличений, схематичности, насыщенной экспрессивности, тревожности и болезненности. Экспрессионизм должен был освободить искусство из «гетто прекрасного и чистого».⁴⁷

⁴⁵ Expressionismus [Text] : die große Künstlerbewegung der Moderne / hrsg. von M. M. Moeller. - Frühere Aufl. u.d.T.: Die großen Expressionisten. - Köln : DuMont, 2005. - 352 S.

⁴⁶ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. 1925.

⁴⁷ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

Сам термин «экспрессионизм» довольно поздно. Примерно в 1911 г. Пол Кассирер охарактеризовал им картины Э. Мунка, желая подчеркнуть разницу между его работами и импрессионизмом. Примерно в это же время В.Воррингер в журнале «Буря» называет экспрессионистскими работы Сезанна, Ван Гога и Матисса. Каталог берлинского сецессиона относит к экспрессионизму кубистов и фовистов. В книге Г. Вальдена «Экспрессионизм. Поворотный момент в искусстве» экспрессионистами автор называет итальянских футуристов, французских кубистов и членов группы «Синий всадник». Однако очень скоро под экспрессионистами стали понимать исключительно немецких художников. К началу первой мировой за термином экспрессионизм окончательно устанавливается его современное значение. В книге 1914 г. «Экспрессионизм» П. Фехтера речь идет только о членах немецких художественных групп «Синий всадник» и «Мост»⁴⁸.

Период зарождения и расцвета течения пришелся на время правления Вильгельм II. В искусстве кайзер отдавал предпочтение грубому патриотизму и академизму, отвечающим официальной идеологии национализма и милитаризма. Авангардной культуре Вильгельм предпочитал тщательно выписанные исторические костюмные сцены и безжизненные салонные зарисовки. Живопись должна была прославлять покорность государству, ценности семьи и церкви⁴⁹. Однако идеологический курс правительства не был поддержан большинством деятелей искусства. Немецкая творческая интеллигенция живо интересовалась всеми новейшими течениями в искусстве, противопоставляя свое искусство устаревшим консервативным взглядам.

Корни экспрессионизма уходят в творчество ван Гога, Сезанна, Матисса, Мунка и Энсора, которым удалось преодолеть влияние импрессионизма, отказавшись от копирования реальности в пользу ее конструирования⁵⁰. Эти

⁴⁸ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

⁴⁹ Большая история искусства [Текст] : [в 16 т.]. - Москва : Слово, 2009. Т. [12], кн. 1 : XX век / [текст Элиана Принчи ; пер. с итал. М. Н. Челинцевой ; ред. Е. С. Сабашникова]. - 2009. - 407 с.

⁵⁰ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. Послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. С. 7-8

художники использовали выразительные возможности цвета и линии, чтобы предельно ярко и насыщенно изобразить на холсте такие эмоции, как страх, отчаяние и одиночество. Их изображение мира было гротескным и упрощенным, часто напоминающим галлюцинации и состояния опьянения. «Они разрушили путь буквальной репрезентации природы с целью выразить субъективное мироощущение и состояние разума»⁵¹. Многие экспрессионисты разделяли идеи орфизма и особенно ценили творчество Р. Делоне. Орфизм стремился выразить «динамику движения и музыкальность ритмов с помощью «закономерностей» взаимопроникновения основных цветов спектра и взаимопересечения криволинейных поверхностей»⁵², эта линия была поддержана экспрессионистами. Живописцы заимствовали художественные приемы из работ Гогена, отличавшихся грубой манерой, искаженной перспективой, нестандартно смешанными красками, быстрыми широкими мазками, декоративностью. Из его работ немецкие художники переняли любовь к буйному пейзажу и эмоциональным подвижным фигурам. От фовистов экспрессионисты взяли прерывные контуры, внимание к цвету, неестественность пространства. В 1925 году Эль Лисицкий и Ханс Арп в своей книге «Измы искусства» писали, что «кубизм и футуризм были порублены на мелкие кусочки, а потом перемешаны – так и появилась на свет метафизическая немецкая мешанина, известная под названием экспрессионизм». Немаловажным стало подражание приемам примитивного искусства народов Африки и Океании. От африканского искусства экспрессионисты взяли жирные черные контуры, угловатые фигуры, лица-маски, специфичные позы. В чистоте и простоте их форм и цветов модернисты видели путь к подлинному искусству, не затуманенному буржуазными и аристократическими предрассудками. Художники-экспрессионисты изображали первобытную природу человека, необузданность страстей, непосредственность переживания.

⁵¹ Статья в интернет-энциклопедии "Expressionism" Encyclopædia Britannica On-line. [Электронный ресурс] URL: <<http://www.eb.com:180/bol/topic?eu=34042&scn=1>>(дата обращения 14.04.2016)

⁵² Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1969-1978.

Тем не менее, в большинстве своем сами немцы были более склонны считать экспрессионизм сугубо национальным явлением. Для них экспрессионизм стал подлинным выражением немецкой души. Более глубокие истоки движения обнаруживаются в средневековом искусстве и немецкой готике,⁵³ откуда экспрессионисты переняли интерес к гравюре, острые, прерывистые линии, удлинённые формы и контрастные цвета. Такие фигуры, как Дюрер, Кранах, Грюневальд, Альтдорфер стали источниками вдохновения и художественными образцами для молодых экспрессионистов.

Таким образом, экспрессионизм впитал в себя как средневековые и возрожденческие немецкие традиции, так и современные авангардные течения, вылившись в причудливый и уникальный культурный феномен.

Началом немецкого экспрессионизма считают образование художественного объединения «Мост» (Die Brücke). 7 июня 1905 в Дрездене Ф. Блейль, Э. Л. Кирхнер, Э. Хеккель и К. Шмидт-Роттлуф решают организовать художественную группу творчески свободных избранных личностей. В 1906 к группе присоединяются М. Пехштейн и Э. Нольде, в 1910 приходит О. Мюллер. Участники призывали всех художников объединиться и воплотить в жизнь новейшие художественные революционные принципы. Девизом группы стал призыв к «разрушению окостеневших структур». В 1911 участники «Моста» переезжают в Берлин, в котором начинается новый этап их развития. Шумная, суетливая, хаотичная жизнь главного мегаполиса Германии вносит новый импульс в творчество экспрессионистов. Одной из ведущих тем их творчества становится изображение большого города. Однако в 1913 г. группа распадается из-за амбиций Кирхнера и расхождений во взглядах на стиль.

Работы «Моста» стимулировали распространение экспрессионизма в других частях Европы. Их вызывающая дискомфорт живопись повлияла на Оскара Кокошка и Эгона Шиле в Австрии, французские художники Жорж

⁵³ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007

Руо и Хаим Сутин использовали их стилистическую манеру, отмеченную эмоциональной экспрессивностью и крайним искажением привычных форм.⁵⁴

Другой главный центр экспрессионизма находился на юге Германии, прежде всего в Мюнхене. Однако такой же организованной группы, как «Мост», там не возникло. В 1909 В. Кандинский организует «Новое художественное общество Мюнхена», куда входят М. Веревкина, В. Бехтеев, А. Канольдт, К. Хофер и А. Эрбслё. Художники боролись с салонным искусством и стремились к синтезу художественных идеалов в некую единую духовность. Однако вскоре Кандинский увлекся абстрактным искусством, и в группе наметился разрыв. Наиболее радикальные художники организуют собственную выставку под названием «Синий всадник». Выставка проходила в 1911-1912 гг. в целом ряде городов, в нее вошли такие художники, как Мюнтер, Марк, Кубин, Макке, Кампендонка, Делоне, Шёнберг и др. В 1912 Кандинский и Марк издают альманах «Синий всадник», соединивший в себе самые разнообразные работы в области живописи, графики, музыки и декоративно-прикладного искусства. «Синий всадник» стал вторым центром экспрессионизма, хотя и являлся довольно условным объединением. Его участники не стремились к единообразию, важнее была идейная составляющая проекта. Марк призывал к «освобождению глубинного духовного аспекта природы от пут зримого мира в живописи». Война прервала деятельность «Синего всадника», однако его идеалы сохранились вплоть до Байхауза вместе с группой «Синяя четверка»⁵⁵.

На идеологию экспрессионизма сильное влияние оказали философы-иррационалисты, вслед за которыми экспрессионисты стремились сорвать «очки рационализма»⁵⁶. Особую роль сыграл Ф. Ницше, особо почитаемый экспрессионистами. Группа «Мост» берет свое название именно из его фило-

⁵⁴ Статья в интернет-энциклопедии "Expressionism" Encyclopædia Britannica On-line. [Электронный ресурс] URL: <<http://www.eb.com:180/bol/topic?eu=34042&sctn=1>>(дата обращения 14.04.2016)

⁵⁵ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen; М. : Арт-Родник, 2006.

⁵⁶ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

софии: имелся в виду мост, который, по мнению Ницше, соединяет человека и сверхчеловека. Художники видели себя в роли посредника, который бы открыл людям путь к самосовершенствованию. В манифесте «Моста» художники называли себя молодым поколением, которое несет будущее. Они, как и Ницше, ощущали себя реформаторами искусства и воплотили в жизнь его идеалы, убежав от тени «академических традиций, буржуазных вкусов и оглядок на прошлое».⁵⁷

Другим важным автором, сформировавшим идейно-ценностные ориентации экспрессионистов, стал З. Фрейд. Экспрессионисты вскрывали демоническую природу личности, разоблачали репрессивное влияние культуры на человека, обращались к темам агрессии и подчеркнутой сексуальности. Художники сосредотачивались на темных, хаотических, бурных, неуправляемых эмоциях человека. Из фрейдистских взглядов произрастает контраст в изображении городских и природных сцен в экспрессионизме. Природа, не стесняющая естественные человеческие влечения, сияет яркими, чистыми красками, вызывая ощущение гармонии и полноты жизни. Мегаполис же обычно изображается темными тонами, изломанными линиями, с использованием нарушенной перспективы.

Среди источников, вызывавших интерес экспрессионистов, так же следует выделить критико-ироничное творчество Оскара Уальда, различные утопии, стихотворения В. Витманса, психологические и мрачные романы Достоевского. В них художники находили толчок к обновлению искусства.

Вслед за философами экспрессионисты стремились изменить общественный порядок, порвать с прошлым, обратиться к интуиции и субъективности. В культуре начала века господствовало стремление восстановить ценность личности. Лишь тот, «кто наделен душой, обладает индивидуальностью», но «время, в которое мы живем, индивидуальности не признает», оно превращает людей в бездушные машины. Авангардные художественные

⁵⁷ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

движения стремились преодолеть это бездушие, отличающее их эпоху. Художники стремились пересоздать мир, выразить и сохранить индивидуальное, личностное, субъективное. Экспрессионисты разоблачали губительное влияние современности, пессимистически изображая сцены войны или городского пространства, отравляющего душу человека. Художники-экспрессионисты выражали максимально драматично и правдиво уродство и безобразие мира. Искаженность, гротеск, резкие угловатые непропорциональные формы, неестественные сочетания цветов, резкие контрасты передавали подлинное уродство окружающей действительности. Проститутки, алкоголики, наркоманы, калеки, изображенные на полотнах экспрессионизма, должны были через шок и отвращение разоблачать действительность и заставлять человека перерождаться.

Экспрессионизм проповедовал отказ от отражения доминирующего социального и политического порядка.⁵⁸ Он стал, по мнению самих художников, восстанием против «узколобого истеблишмента»⁵⁹, против «уродств современной буржуазной цивилизации»⁶⁰. Художники восставали против норм и условностей буржуазного искусства, провозглашая полную свободу творчества. Экспрессионизм отрицал реалистическую манеру изображения. Он порывает с удобной, завершенной, объясненной мещанской действительностью. Деформированные формы, динамизм линии, драматизм действий должны вывести зрителя из равновесия, из «классической завершенности».⁶¹ Экспрессионизм «верит в то, что все возможно. Он представляет собой разновидность утопического мировоззрения. Он снова превращает человека в центр мироздания»⁶². Экспрессионизм выражал через свои произведения иррациональность, бессистемность и внеусловность мира. Его искажения и

⁵⁸ Elger D. Expressionism [Text] : a revolution in German art / D.Elger. - Köln ; London ; Los Angeles : Taschen, 1998. - 255 p.

⁵⁹ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

⁶⁰ Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978.

⁶¹ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 151

⁶² Hübner F. M., 'Der Expressionismus in Deutschland' (1920), in P. Raabe (ed.), Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung (Zurich: Arche, 1987), pp. 133-46.

преувеличения отражали реальный мир в духовном преломлении. Художник переносит на холст переживание своего жизненного опыта, живопись сравнивалась с «сейсмографом, регистрирующим состояния души»⁶³. Каждая картина была в определенном смысле автопортретом.

Крайняя субъективность творчества сочеталась с отказом от индивидуальности и растворением Я художника во вселенной. Это была ностальгия городских жителей по утраченному золотому веку и блаженству неведения. Экспрессионизм стал «религией от искусства» со своим яростным мечтательным стремлением к прекрасной подлинной жизни. Течение впитало в себя традицию немецкого мистицизма с его пророческими откровениями и запутанными формами. Форма для экспрессионистов стала лишь оболочкой идеи. Мир видимый должен стать выражением невидимой сверхчеловеческой сущности. Художник преодолевает границы индивидуалистической, индустриальной и капиталистической культуры.

Сила выразительности стала главным критерием оценки произведения. Это была «экспрессия, идущая изнутри», а «не чувства, вызванные извне».⁶⁴ В экспрессионизме нет четкой перспективы, пропорций, правил цветовых сочетаний. Художники отрицают логически выстроенное пространство и объем. Фигуры кажутся вырезанными из дерева, формы подчеркнута упрощены. Это язык не форм, но эмоций, визуальный вызов. Цветовые контрасты режут взгляд, хаотичные, дробные, быстрые мазки вызывают растерянность и головокружение, усиливающееся падающими плоскостями картины. В своих манифестах экспрессионисты также отвергали логику и рациональность, обращаясь к чистой выразительности. Примером может служить высказывание М. Пехштейна о творческом процессе: «Работа! Отрава, мука для разума! Смалывающая, поедающая, заглатывающая, прорастающая насквозь! Рвущиеся родовые пути! Тычки кистью, пронзающие холст». Экспрессионисты

⁶³ Большая история искусства [Текст] : [в 16 т.]. - Москва : Слово, 2009. Т. [12], кн. 1 : XX век / [текст Элиана Принчи ; пер. с итал. М. Н. Челинцевой ; ред. Е. С. Сабашникова]. - 2009. - 407 с.

⁶⁴ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen; М. : Арт-Родник, 2006.

делали упор на живописном процессе, а не содержательности формы. Они старались писать картины быстро, эмоционально и естественно⁶⁵.

Экспрессионизм стал, помимо прочего, противоположностью импрессионизма. «Единый крик тревоги доносится из нашего времени. И искусство вопиет во тьме, зовет на помощь, призывает дух: это экспрессионизм... глаз импрессиониста лишь внимает, не говорит; он воспринимает вопрос, не отвечая. Вместо глаз у импрессиониста две пары ушей, но у них нет рта.. А экспрессионист открывает человеку рот. Слишком долго он внимал в молчании»⁶⁶. Художественное творение стало «проекцией глубинного Я художника». Художник отказывается пассивно запечатлевать мимолетную, преходящую природу. Вместо этого на полотнах происходит символическая интерпретация мира, поиск того что стоит за видимым миром⁶⁷.

Искусство должно осуществлять реконструкцию реальности, освобождая ее от логики, психологичности, от ее «подлинности». Реальность должна создаваться творцом, мысль которого выходит за пределы видимости. По выражению Франца Марка, в экспрессионизме нет «ни социологического, ни психологического значения искусства. Оно воздействует исключительно метафизически». ⁶⁸ Экспрессионизм является искусством фантазий, ищущих спонтанное выражение.⁶⁹

Экспрессионизм апеллирует к снам, галлюцинациям, трансу, экстазу, опьянению – состояниям, изменяющим сознание и дарующих пророческие видения: в фильмах экспрессионистов действие происходит во снах, сомнамбулических состояниях, приступах безумия («Кабинет доктора Каллигари», «Раскольников»), художники обращаются к теме сумасшествия и алкоголизма (О. Дикс, О. Кокошка). Через пограничные состояния человек встает на

⁶⁵ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

⁶⁶ Большая история искусства [Текст] : [в 16 т.]. - Москва : Слово, 2009. Т. [12], кн. 1 : XX век / [текст Элиана Принчи ; пер. с итал. М. Н. Челинцевой ; ред. Е. С. Сабашникова]. - 2009. - 407 с.

⁶⁷ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen; М. : Арт-Родник, 2006.

⁶⁸ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 152

⁶⁹ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. С. 14

путь духовного очищения и преображения. Экспрессионисты стремились изобразить становление, провидение первооснов мира, «мир в состоянии катастрофы, чуда, горения и обновления», «когда за зримой действительностью открывается стихийная оргиастическая мощь непроявленной «другой природы»»⁷⁰. Экспрессионизм испытывал «мистический ужас перед хаосом бытия», «кризис современной цивилизации представал в произведениях экспрессионизма одним из звеньев апокалипсической катастрофы, надвигающейся на природу и человека».⁷¹ «Перед угрозой цивилизационного научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: инстинкт против разума».⁷² Экспрессионизм изображал надлом и боль, страх и предчувствие беды, разочарование и нищету. Безобразное должно было показать истинный характер войны и бездушность, господствующую в мире.

До войны большинство экспрессионистов разделяло общий милитаристский пафос. Они ждали войну как очищение мира и духовное обновление. Для Ф. Марка, например, война должна была стать катарсисом и возрождением человечества. Однако их ожидания не оправдались. Война перевернула мировоззрение художников. Они начали провокационно изображать социальную несправедливость, жертв войны, политические репрессии. Несмотря на ужасы XX века художники все еще верили в гуманистические идеалы и мир, который должен был преобразиться через новое искусство. Обличая несправедливость, художники надеялись на ее уничтожение.

Послевоенная нищета, инфляция, безработица все больше изматывали Германию. Утопические и прогрессивные идеи все дальше отдалялись от возможности их реализации и от конкретных исторических реалий. Когда на

⁷⁰ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. С. 14

⁷¹ Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978.

⁷² Художественно-эстетическая культура XX век. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — 607 с.

смену упадка пришел экономическим подъемом, возникло течение «новой вещности», которое отошло от крайностей и бунтарства экспрессионизма и обратилось к «магическому реализму» предметного мира. Некоторые исследователи считают начало двадцатых годов концом экспрессионизма. Например, В. Гаузенштейн писал о размывании экспрессионизма⁷³, его излишней демократизации. Однако, несмотря на подобные заявления, движение не исчезло и существовало вплоть до выставки дегенеративного искусства в 1937 году.

Экспрессионизм стал революцией в немецком искусстве⁷⁴, «мировоззрением в действии»⁷⁵. Он неотделим от истории Германии периода 1910-1925 гг., в течение которого Германия прошла через войну, революцию, глубокий экономический кризис и столь же мощный экономический подъем. Экспрессионизм в ряду других течений XX в. был наиболее тесно связан с личностными и общественными кризисами и конфликтами эпохи, выражавшимися в недовольстве действительностью, ощущениях тревоги, усталости от гнета индустриализации, хрупкости человеческих взаимоотношений. Экспрессионизм вмести в себя наиболее сконцентрированные политические события и «социальный климат». Он отразил довоенное вдохновение и «поствоенную атмосферу цинизма, отстраненности и разрушения иллюзий».⁷⁶ Художники создавали утопический «контр-мир», противопоставленный немецкому обществу, где каждый индивид одинок и отчужден. Экспрессионизм - это «восстание, в котором есть прорыв, экстаз, ярость, жажда нового человечества; это язык, который, взрываясь, взрывает весь мир» (Г. Бенн).

⁷³ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

⁷⁴ Elger D. Expressionism [Text] : a revolution in German art / D.Elger. - Köln ; London ; Los Angeles : Taschen, 1998. - 255 p.

⁷⁵ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. С. 20

⁷⁶ Статья в интернет-энциклопедии "Expressionism" Encyclopædia Britannica On-line. [Электронный ресурс] URL: <<http://www.eb.com:180/bol/topic?eu=34042&sctn=1>>(дата обращения 14.04.2016)

Это «бунт сознания против слепого повиновения, крик души против грохота бойни и молчания угнетенных» (И. Голль)⁷⁷.

2.3 Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма

Стремление к перерождению мира нашло свое выражение в экспрессионистской архитектуре, которая должна была стать средством преобразования общества. «Архитектура соозначивает ту или иную идеологию проживания... Она говорит что-то новое в той мере, в которой пытается заставить жить по-новому»,⁷⁸ поэтому через перекодирование архитектурной среды становится возможным и перекодирование культуры. «В авангардистском запале архитектор решает заставить людей жить совершенно по-другому»⁷⁹, через архитектонику он формирует мышление людей.

Однако экспрессионистская архитектура осталась большей частью архитектурой визионерской, располагающейся на стыке архитектуры и живописи. Следуя за полетом фантазии, архитекторы не считались с законами физики, их идеи не могли реализоваться и были вынуждены оставаться на бумаге. Экспрессионизм отличался особой тягой к построению утопий, поэтому архитекторы создавали, прежде всего, идеологию будущей архитектуры. Не последним фактором, помешавшим осуществиться проектам утопистов, стала несовместимость смелости замысла архитекторов с финансовыми возможностями Веймарской Республики.

В экспрессионистской архитектуре можно проследить две магистральные тенденции. С одной стороны, ее отличает антиурбанистический дух, созвучный течению «реформ жизни» в Германии, а с другой – постоянные попытки создания нового города, который должен решить актуальные социально-экономические проблемы индустриальных мегаполисов. Экспрессионизм ви-

⁷⁷ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. С 19-21

⁷⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 302

⁷⁹ Там же С. 310

дел причину упадка культуры в тотальной индустриализации и урбанизации. Современный индустриальный город стал олицетворением страхов, искаленности жизни, потерянности и одиночества человека в толпе и лабиринтах мегаполиса. Архитекторы отреагировали на уродство техногенной цивилизации стремлением переработать концепцию города. Ведущими образами архитектурных утопий стали космос, земной рай, храм, стекло, свет, сияние, блеск, многоцветье, движение, дух, органика, кристаллы⁸⁰. Их здания должны были стать похожими на продолжение природы, зооморфические проекты или эфемерные готические соборы⁸¹. Город должен был превратиться, по замыслам утопистов, в рай на земле. Эта идея созвучна представлениям о городе-саде, но окрашена более утопичными и фантастическими настроениями. Архитекторы мечтали «о создании некоего особого символического пространства»⁸², в котором расцвела бы духовная жизнь без стрессов больших городов, где человек ощущал бы близость к искусству, природе и, в конечном счете, ко всему миру. В таком городе человек должен вернуть свою индивидуальность и почувствовать единение с другими членами общности. Здание – это прообраз общества, единства и новой коллективности. Особое место в утопическом городе должен был занимать неконфессиональный собор будущего, служивший символом мира, единства и гармонии человека и общества, техники и натуры. Архитектура должна быть синтезом искусств и одновременно отзываться на социальные нужды времени. Идеалом здания считалась вагнеровская концепция *Gesamtkunstwerk*, в котором соединялись бы разные виды искусства.

Представителями архитектуры экспрессионизма стали Эрих Мендельзон, Ганс Пёльциг, Макс Таут, Герман Финстерлин. Главной фигурой стал идейный вдохновитель, организатор различных творческих объединений и мероприятий Бруно Таут, оставивший ряд теоретических работ. Таут разви-

⁸⁰ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 153

⁸¹ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

⁸² Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 153

вал идею братства людей, в котором бы стирались национальные границы и уничтожалась алчная природа людей. Он стремился воплотить в жизнь идеологию «аполитического социализма»⁸³.

В 1916 г. Б. Таут начинает серию листов «Корона города» - проект идеального города-сада. «Короной города», т.е. ее главным и центральным сооружением, был пирамидальный храм, символ мировой горы, призванный разрушить отчужденность человека, интегрировать его в дружественный коллектив⁸⁴. В 1919 г. Б. Таут создает свой самым грандиозный проект – серию зарисовок «Альпийская архитектура» (см. прил. 1). Этот проект был призван совместить в культуре природное и антропогенное, принести в общество социальную гармонию. Таут верил в то, что архитектурные формы и правильная планировка города могут вызвать моральное возрождение общества. Архитектурные конструкции органично вписываются в природные пейзажи. Таут отказывается от городской скученности и рисует открытые свободные пространства. Разнообразие форм оживляют искусственную среду, город становится похож на органический ландшафт, однако он не сливается с природой, а продолжает ее. Здания продолжают горы, расстилаются по равнинам, повторяют растительные и водные формы. По замыслу автора, днем город должен был сверкать под солнцем, а ночью освещать окрестности столбами искусственного света. На создание города и его технической инфраструктуры Таут предлагал бросить военную технику. Так идея мира и созидания должна была победить войну и смерть. В «Альпийской архитектуре» прослеживаются множественные аллюзии как на современные художнику сооружения (здания стиля модерн, Гётеанум), так и на древние архетипичные формы (пирамида). Город на рисунках Таута состоит из множества прозрачных многогранных плоскостей. Острые, угловатые формы органично сочетаются с плавными изгибами и волнами. От города расходится сияние, пере-

⁸³ Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура, - М.: Издательство «Архитектур-С», 2004. – С. 178

⁸⁴ Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 184

данное с помощью плотных рваных линий. Похожую манеру рисунка можно обнаружить на полотнах экспрессиониста Л. Мейднера. Город представлен фрагментарно, Таут выхватывает самое важное, бросающееся в глаза, здания не обязательно лежат в одной плоскости. Проект Б. Таута, безусловно, является в большей степени архитектурным, однако в нем прослеживаются стилевые черты экспрессионистского живописного городского пейзажа. Таут не дает инженерного чертежа, он рисует чистую утопию, визионерский взгляд архитектора на то, как должен выглядеть город.

Примерно одновременно с «Альпийской архитектурой» Б. Таут инициирует обмен «Утопическими письмами» через т.н. «Стеклянную цепь». В «Письмах» архитекторы обменивались утопическими идеями идеального города и архитектурных форм будущего. Таут призывал к отказу от правил и условностей, технических и экономических ограничений.

В рамках экспрессионизма получает теоретическое осмысление стеклянная эстетика. Стекло отсылает к искусству готики с ее цветными витражами. Готика с помощью стекла и утонченных конструкций дематериализовала камень, одухотворив архитектурное сооружение. Стекло заставляет здание играть мистическими и эстетически выразительными переливами цвета, уничтожая грубую материю камня. Одним из выразителей концепции стеклянной архитектуры стал Пауль Шеербарт. Этот поэт, писатель, художник и визионер пропагандировал целостную систему «обновления архитектуры на основе использования стекла»⁸⁵. Шеербарт пишет небольшой трактат «Стеклянная архитектура»⁸⁶. Шеербарт предлагает открыть и расширить пространство через «введение стеклянной архитектуры», которая будет пропускать свет солнца и звезд целиком через всю стену, окрашенную в разные цвета. «Новая среда, которую мы таким образом создадим, должна будет принести новую культуру». Шеербарт предлагал ввести такие архитектурные

⁸⁵ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. С. 168

⁸⁶ Scheerbarth Paul, Glasarchitektur [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/glasarchitektur-1752/1>

компоненты, как увеличенные, остекленные с трех сторон веранды, стальной и железобетонный каркасы, разнообразно окрашенные цветом или вырезанными узорами, световые колонны и башни, отсутствие деревянной мебели и элементов декора (дерево должно заменить стекло и сталь, декорированная эмалью и чернением), замена перпендикулярных стен плавными изгибами. Освещение обязательно должно быть ярко-электрическим, напротив, приветствуется приглушенный, интимный свет. Цвет должен делать свет более теплым, а здание уютным и светлым. Города из цветного стекла, по мысли Шеенбарта, должны были создать «рай на Земле», в котором здания усеяли бы землю, словно украшения из бриллиантов и эмали. Аллеи и улицы так же должны быть украшены разноцветными гирляндами, фонарями, переливающимися чарующим разноцветьем. Город повиснет, растворится в воздухе и свете, заиграет разноцветными переливами стекла, уничтожив грубую материю камня и кирпича. Пространство станет безграничным, преграды превратятся в игру света. Б. Таут назвал Шеенбарта «поэтом архитектуры». Он с воодушевлением воспринял его идеи перерождения культуры через преобразование внешнего облика города⁸⁷.

Другим известным и самобытным архитектором-утопистом был Герман Финстерлин, проекты которого, в отличие от Б. Таута, остались исключительно на бумаге. Формы, изображаемые Финстерлином, не подражают природе, а продолжают ее (см. прил. 2). Его здания имеют органические формы, плавные изгибы, похожие на растение, одноклеточные организмы, минералы и причудливые скалы. Фантазия архитектора пускается в свободный полет, Финстерлин не считается с функциональной необходимостью, практичностью и материальными возможностями. Архитектор создает мир, где человека, техника и природа гармонично сосуществуют. Архитектура Финстерлина – это «ответвление эволюционирующего дерева природы, непосредственно смыкающееся с миром живого». Дух не сковывается камнем с его грубой массивностью и прямолинейностью. Здание оживает, самовозрас-

⁸⁷ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 175

тает и движется, словно волны и языки пламени. Финстерлин пытался схватить естественную динамику форм, воссоздать живой универсум, создав органическую архитектуру⁸⁸.

Архитектурные утопии экспрессионизма проникнуты пафосом анти-технизма. Новые типы городов должны были ослабить социальное напряжение, вернуть связь человека с природой, способствовать раскрытию творческих и интеллектуальных способностей личности. Архитектурные утопии экспрессионизма проникнуты чувством мессианства и мистицизмом. Архитекторы-экспрессионисты стремились выйти за пределы видимого мира. Они опирались на идеи панвитализма и космизма. Природная витальность должна была обрести форму в художественном произведении.

2.4 Художественная репрезентация городской среды

«Экспрессионизм из всех современных ему течений... наиболее критично осмысляет признаки глобального изменения жизненных стандартов, связанные с мощной урбанизацией и технизацией жизни, выбирая в качестве ключевого художественного пространства мир большого города»⁸⁹. Экспрессионизм стал одним из самых урбанистичных художественных течений, «искусством мегаполиса».⁹⁰ Тема большого города стала одной из ведущих в творчестве живописцев, писателей, кинематографистов. К ней обращаются режиссеры Вегенер, Вине, Ланг, в лирике к городской тематике обращаются многие поэты-экспрессионисты. Г. Гейм посвящает городу цикл «Лирика большого города». В ряде произведений город выступает в качестве основного субъекта действия: «Городской бог», «Городские демоны», «Вечера ранней весной», «Город муки», «Город в облаках», «Берлин I, II, ..., VIII» (Гейм); «Красивый город», «Пригород в фёне», «На родине» (Тракль); «Ма-

⁸⁸ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 177-178

⁸⁹ Тимралиева Ю. Г. Город как ключевое художественное пространство экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. – 2015. - № 4. – С. 159-165 [Электронный ресурс] URL: <http://www.docme.ru/doc/1093329/562.vestnik-tverskogo-gosudarstvennogo-universiteta.-seri...> (дата обращения 21.04.2016)

⁹⁰ Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма. С. 154

ленький город» (Штадлер); «Берлин», «На террасе кафе» (Больдт); «Ода Берлину» (Голль); «На Берлин», «Город муки», «Берлин! Берлин!», «Пробуждение города» (Бехер); «Метро» (Бенн); «Дни фабричной улицы», «Май-Ночь» (Цех); «Вена» (Эренштейн); «Поездка в сумасшедший дом» (Лихтенштейн); «Города» (Вольфенштейн)⁹¹.

В живописи и графике, наряду с портретом, изображениями человеческого тела и первозданной природы, тема большого города в различных ее вариациях становится одной из ключевых для экспрессионизма. Экспрессионистское искусство является максимально урбанистичным даже в изображении природы. Пейзажи экспрессионистов стали способом бегства от беспокойной городской суеты. Природа стала местом очищения и освобождения разума и тела⁹².

Особую роль на формирование экспрессионистского городского пейзажа, прежде всего в исполнении художников групп «Мост», сыграл Берлин. До 1911 «Мост» базируется в Дрездене. В этот период городской пейзаж еще не является главной темой его творчества. Предпочтение отдается сельскому пейзажу и городским окрестностям, в изображение которых попадают лишь отдельные элементы индустриальных городов (трубы, мосты, железная дорога)⁹³. Подобные сюжеты можно встретить у Э. Хеккеля и Л. Кирхнера. С момента переезда в Берлин художников «Моста» экспрессионизм по-настоящему расцветает, а репрезентация большого города становится одной из главных тем для экспрессионизма. Художники переживали внутренний конфликт, попав в главный мегаполис Германии. С одной стороны, они испытывали отвращение к «материалистскому образу жизни немецкого среднего класса в больших городах», разоблачали дегуманизирующее, отчуждаю-

⁹¹ Тимралиева Ю. Г. Город как ключевое художественное пространство экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. – 2015. – № 4.

⁹² Web site web site of The Museum of Modern Art [Электронный ресурс] URL: http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/expressionism/expressionism-and-nature (дата обращения 21.04.2016)

⁹³ Expressionismus [Text] : die große Künstlerbewegung der Moderne / hrsg. von M. M. Moeller. - Frühere Aufl. u.d.T.: Die großen Expressionisten. - Köln : DuMont, 2005. - 352 S.

щее влияние города на человека, с другой – они восхищались его взволнованной и суетливой жизнью.⁹⁴ Сцены с изображением улиц на ранних работах экспрессионистов изобилуют изображениями как ночных клубов и богато одетых прохожих (у Кирхнера, Нольде), так и мотивов одиночества и отчужденности, изолированности человека.

Другим важным фактором, определявшим стиль экспрессионизма, стала Первая мировая война. После войны экспрессионистское видение города превратило городское пространство в продолжение поля битвы, на котором они сражались против опустошительных последствий войны, сказавшихся, как на их «коллективной душе», так и на «экономике страны и населения».

Город интересует художников в перспективе повседневной жизни, в его взаимодействии с индивидом. Он воспринимается «как «магическая сцена человеческой трагедии», «воплощение ужаса и бесчувственности окружающего мира», как олицетворение новой цивилизации, созданной человеком в угоду миру вещей, порабащившей природу и человека, как символ мира, где неживое властвует над живым»⁹⁵. В мегаполисе «античеловеческое выступает как система, здесь бессилие человека становится очевидным в полной мере»⁹⁶, здесь человек остро переживает свое одиночество и потерянность в шумной анонимной толпе среди уличных развлечений и ярких витрин. Как уж отмечалось, мировой порядок воспринимался экспрессионистами упадочным, безобразным и уродливым. Город стал квинтэссенцией этого уродства, живой машиной, поглощающей индивидов. На полотнах экспрессионистов город изображается с помощью изломанных острых линий, пересекающихся плоскостей и тяжелых архитектурных масс, подавляющих зрителя, грозящих упасть на него из плоскости картины, часто здания могут

⁹⁴ Web site web site of The Museum of Modern Art [Электронный ресурс] URL: http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/expressionism/expressionism-and-city-life (дата обращения 21.04.2016)

⁹⁵ Тимралиева Ю. Г. Город как ключевое художественное пространство экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. – 2015. - № 4. – С. 159-165

⁹⁶ Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers. Heidelberg, 1961. 184 S.

закрывать небо, создавая ощущение замкнутости и ограниченности пространства. Преобладание прямых линий является средством раскрытия проблемы тотальной технизации мира. Город может быть математически выстроен и измерен, но при этом он теряет гуманность и жизненность.

Люди в городском пейзаже очень часто изображены лишь в роли функций: на картинах Кирхнера, Мейднера и Гросса лица, напоминающие маски, составляют бесстрастную и слепую толпу, являются ненужным приложением к телу проституток и их клиентов, калек и нищих. Зачастую изломанное, перекошенное лицо горожанина передает лишь одну эмоцию – животный ужас и страх. Город становится пристанищем толпы, где люди чужды друг другу. Практически невозможно найти изображения города, где люди втянуты в коммуникацию друг с другом, коммуникация происходит на уровне игры в карты, распития алкоголя, выбора проститутки и т.п. Характерным примером являются картины М. Бекмана и О. Дикса, в которых персонажи пересекаются в кабаках и на улицах, но даже там их лица выражают отстраненность и потерянность.

Репрезентация города часто окрашивается апокалиптическими мотивами, например, в городских пейзажах Гросса и Мейднера. Тема апокалипсиса «составляет одну из наиболее константных тем в религии и искусстве»⁹⁷, к ней обращается средневековая живопись и миниатюра, искусство Северного Возрождения, прежде всего, А. Дюрер, являвшиеся источниками вдохновения для экспрессионистов. Отсюда художники черпают сюжеты и художественные приемы в изображении апокалипсиса.

Город вводит в транс и экстаз, пробуждает демоническое в человеке, открывает в нем животные влечения и страсти. Новое эстетическое видение ищет красоту в этом уродстве цивилизации и изображает самые темные стороны городской жизни, чтобы заставить пережить зрителя опыт художника, заставить его войти в состояние катарсиса.

⁹⁷ Швец Т. П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие. - 2011. № 3. С. 177-182 [Электронный ресурс] URL: http://www.terrahumana.ru/arhiv/11_03/11_03_35.pdf (дата обращения 27.04.2016)

С другой стороны, большой город становится символом нового современного мира, в котором жизнь обретает максимальную полноту и динамичность. Репрезентация городского пространства должна ставить художника-авангардиста «перед проблемой отображения современности в виде прерывистого и дробящегося переживания времени как преходящего (моменты присутствия), пространства — как мимолетного (дробящиеся, изменчивые пространства), а причинности — как замененной случайными, либо произвольными комплексами эмоционально окрашенных представлений»⁹⁸. Неслучайно поэтому экспрессионистический городской пейзаж отличается повышенной динамикой, переданной с помощью отрывистых мазков, смазанных линий, искаженных предметов и фасеточного пространства. Кроме того, изображение ночной жизни, машин и техники далеко не всегда окрашивалось негативно, напротив, художники восхищались современной цивилизацией, ее красотой и прогрессом.

Город в сознании экспрессионистов был крайней амбивалентным образом, и часто не всегда можно различить, где кончается восхищение и начинается ужас, очень часто эти эмоции возникают одновременно. Подобное понимание городского пространства, как уже отмечалось, характерно для всей культуры начала двадцатого столетия, экспрессионисты лишь стали его наиболее характерными выразителями.

Одним из ключевых мотивом в экспрессионистической репрезентации городской среды является свет. Мегаполис сверкает тысячей электрических огней, преломленных в стеклянных поверхностях. Свет в экспрессионизме не является средством выделения смысловых центров, он разрезает пространство, становясь его активным участником, играя самостоятельную роль. Город — это «световой взрыв в пространстве»⁹⁹. Причем свет может быть чистым кристальным светом храмовой архитектуры у Файнингера или катастрофическим светом бомб и комет Мейднера, красным огнем преисподней у Гросса.

⁹⁸ Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. — 2002. №3-4

⁹⁹ Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. — 2002. №3-4

Свет часто контрастирует с ночной темнотой: «солидаризируясь с футуристическим восхвалением ночного города, экспрессионистские репрезентации города... часто выбирают своей темой темноту». Трудно назвать художника, который бы не изображал ночной пейзаж, исключением становятся лишь Макке и Файнингер, творчество которых в принципе выбивается из общего ряда экспрессионистов.

Городской пейзаж – это всегда точка зрения, а не перспектива¹⁰⁰. Здания должны нависать над человеком, подавлять его своими массами, архитектурные элементы должны искажаться, смотреть на зрителя из темноты города. Человек никогда не видит город как правильную, упорядоченную панораму, напротив, мы выхватываем в городе те или иные объекты, дома и их части, поэтому на полотнах экспрессионистов одна часть элементов всегда отдалена или скрыта, а другая нарочито бросается в глаза. Такой способ передачи пространства является попыткой показать, как именно человек переживает пространство, как он ориентируется в нем. Часто это выливается в гротеск: происходит смещение точек зрения, пересечение образов, игнорирование пропорций, неожиданные цветовые сочетания, предметы могут летать в воздухе, а улицы уходить в бесконечность. Гротеск становится одним из способов вскрытия противоречий и динамики мегаполиса.

Важным отличием в экспрессионистической репрезентации городской среды является присутствие художника «на улице, в толпе, в водовороте мегаполиса». Причем это присутствием может случаться даже тогда, когда художник рассматривает мегаполис с отдаления или сверху. Художник всегда вовлечен в происходящее на картине, городской пейзаж обязательно преломляется через субъективные ощущения художника. Он включается в пространство картины, становясь одним из ее героев. Цель экспрессионизма – активное включение наблюдателя в ситуацию, в динамику мегаполиса. Объектом живописи является не город сам по себе, а психологический опыт людей, живущих в нем. Даже когда на картине нет непосредственного изобра-

¹⁰⁰ Там же

жения человека, как например, у Шмидта-Ротлуфа в «Домах ночью», город все равно преломляется через субъективное восприятие, которое зритель ощущает в кривых линиях домов и экспрессии цвета.

В этом смысле экспрессионизм совершает прорыв, революцию в репрезентации городского пространства. Самый значительный жанр изобразительного искусства ведута исключала присутствие субъекта внутри картины, он всегда оставался бесстрастным наблюдателем и обладателем картины, а не ее участником. Художник дистанцирован от города, он наблюдает за ним и фотографически фиксирует. На картинах Каналетто, Ф. Гварди, Б. Беллотто, Д. Кваренги город одинаково представлен в виде эстетически приятных, уравновешенных архитектурных ландшафтов с тщательно продуманной перспективой. Точка зрения художника всегда одинакова, художник ставит задачей показать большое пространство с воображаемой высокой точки обозрения. «Главным средством ведут была линия, показывающая постройки, особенности города и достопримечательности местности»¹⁰¹. Ведуты не изображают сцены жизни города, несоизмеримо маленькие по сравнению с архитектурой фигурки людей всегда условны или вовсе отсутствуют. Репрезентация городской среды в живописи малых голландцев повторяет основные принципы ведуты и так же не включает присутствие человека.

Импрессионизм возвращает человека в сюжет городских пейзажей, однако его присутствие там поверхностно, оно никогда не вскрывает его переживаний, эмоций и страхов. Допустимо лишь мимолетная радость, веселье или легкая грусть. Город импрессионистов запечатлен в мимолетном движении, по большому счету художников не интересует его настоящая жизнь, экзистенциальные ситуации и взаимодействие с жителями. Импрессионизм не занимается проблематизацией города.

Единственным предшественником экспрессионистов являются городские пейзажи в Северном Возрождении. П. Брейгель насыщает свои картины

¹⁰¹ Бугаева Н. И. Ведута как изображение архитектурной графики XV-XVI веков // «Архитектон: известия вузов». – 2006. № 16 [Электронный ресурс] URL: http://archvuz.ru/2006_4/18 (дата обращения 28.04.2016)

конкретным человеческим присутствием, причем его персонажами часто, как и в экспрессионизме, становятся маргинальные личности (калеки, нищие, сумасшедшие), их лица перекошены гримасами, перспектива и линии у Брейгеля искажаются, его не интересует натуралистическая передача пространства. Пейзажи А. Альтдорфера в большей степени дистанцированы от человека, однако от них экспрессионизм перенимает насыщенность цвета и мотивы катастрофы.

Самым близким предшественником экспрессионистов был их современник, основатель орфизма Роберт Делоне. В его фасеточных картинах, кубистических квадратах, из которых составляется здание, можно найти прямое сходство с экспрессионистами. Файнингер заимствует из орфизма прозрачность цвета и световую наполненность картины. Делоне уделял особое внимание городу с его жизненной силой и подвижностью, многоплановостью и электрическим освещением. Его, как авангардиста, интересовала, прежде всего, динамика цвета и линий.

Экспрессионистский городской пейзаж отличает глубокое проникновение в реальность и полнота жизни. Он отбрасывает безжизненность и пассивность традиционной репрезентации среды, отказывается от поверхностного взгляда и натурализма. Экспрессионизм заставляет художника и зрителя быть участниками, а не обладателями картины, он включает зрителя в художественную рефлексию, проблематизируя городское пространство.

В экспрессионистическом городском пейзаже сложно строго разграничить сюжеты, часто они пересекаются и наслаиваются друг на друга. Рейнгольд Геллер выдвигает такие варианты репрезентации города, как «панорамные мертвые города» (Эгон Шиле), «динамический город одухотворенной архитектуры и неодухотворенных личностей» (Людвиг Мейднер) или «внимание к населению города, отодвигающее на второй план его архитек-

турный облик» (Людвиг Кирхнер)¹⁰². Однако подобная классификация не является исчерпывающей и требует существенных дополнений.

«Панорамные мертвые города» в основном присутствуют только в творчестве Э. Шиле. Художник изображает скученные, наползающие друг на друга, скопления домов. Коричневая цветовая гамма городских пейзажей выдержана в характерной для Шиле колористической манере. Шиле не включает человека в пространство города, его не интересует динамика, красота и уродство архитектурного пространства или технические достижения цивилизации. Его дома одинаково просты и похожи друг на друга. Подобный образ городского пространства можно найти у Кандинского и Мюнтер, однако их интересовал идиллический пейзаж маленьких и сельских городков. Их работы отличаются умиротворением и гармонией, теплыми яркими цветами.

Гораздо более интересной является тематика работ Мейднера и Гросса. Их можно объединить под общей темой апокалиптического пейзажа. Работы Мейднера и Гросса отличает насыщенная цветовая гамма, с преобладанием красного, желтого и черного, чувство тревоги, страха, «атаки» города на человека, хаотичность, динамизм и драматичность. Апокалипсис на картинах Гросса и Мейднера – это «конец света не в религиозном смысле, это катастрофа в урбанистической среде»¹⁰³.

Городские полотна Людвиг Мейднера отличает высокая степень напряженности и эмоциональности, специфическая «взрывная эстетика»¹⁰⁴. Мейднер стал одним из главных представителей экспрессионизма, для которого тема города стала ведущей в творчестве. На раннем этапе своего творчества Мейднер пишет городские пейзажи в спокойном импрессионистическом стиле, постепенно утяжеляя массы, искажая формы и затемняя цветовую гамму. С основанием группы «Патетики» в 1912 г. Мейднер порывает со своей ранней эстетикой и обращается к приемам кубизма и футуризма. «Уг-

¹⁰² Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. – 2002. №3-4

¹⁰³ Швец Т. П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие. – 2011. № 3. С. 177-182

¹⁰⁴ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

ловой дом» (1913) распадается на несколько перспектив, здание расчленяется на призматические геометрические элементы и составляется из ломанных сталкивающихся друг с другом линий. Цветовая гамма картины выполнена в мертвенно-бледных голубых тонах, создающих ощущения тревоги и чужеродности пространства. Начиная с этой работы, картины Мейднера отличаются высокой динамичностью и драматичностью. В манифесте «Искусство и художник» Мейднер призывает обратиться к репрезентации городского пространства, найдя новую эстетику пейзажа, отличную от импрессионизма: «мы должны наконец начать изображать наш дом – мегаполис, бесконечно нами любимый.... все прекрасное и любопытное, чудовищную и драматическую суть проспектов, вокзалов, заводов и башен... Улица... оглушающий, как при бомбардировке грохот множества окон, лучи света, мечущиеся между автомобилями, люди, рекламные объявления и громыхающие, бесформенные массы цвета»¹⁰⁵. Одой мегаполису, Берлину, стала гравюра Мейднера «Луна наверху так чиста!», передающая тревожное восхищение ночной жизнью мегаполиса. На переднем плане изображен человек, застывший в изломанной позе, озаренный сумасшедшим восторгом перед лесом темных квадратных домов, вырастающих из изломов ландшафта.

Апофеозом творчества Мейднера становится цикл Апокалиптических пейзажей, представляющий панорамные фантастические городские виды, написанные с высоты птичьего полета. Мейднера интересует разрушающая, хаотичная энергия города. Город изображается в образе жертвы inferнальной катастрофы: с неба льются потоки огня, над городом сверкают вспышки, напоминающие свет от падения небесных тел или военных снарядов. Люди с перекошенными лицами убегают от пожаров и взрывов, их размеры ничтожны по сравнению с городом и катастрофой, их фигуры вытеснены на край картины за смысловой центр. Мейднер демонстрирует абсолютное бессилие и ничтожность человека перед катастрофой.

¹⁰⁵ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007.

Картины Мейднера лишены пропорций и перспективы, дома разрастаются в разные стороны, как осколки кристаллов. Картины Мейднера этого периода отличают яркие цветовые контрасты, диагональные полосы света, напоминающие хвост комет или потоки огня, зигзаги и ритмические линии. Осколочная структура заднего плана и мерцающие цвета напоминают картины Эль Греко и итальянских футуристов, фасеточная структура отсылает к работам Делоне.

Апокалиптический цикл написан в одной манере, поэтому, чтобы понять стиль Мейднера, достаточно проанализировать одну работу. Пространство картины «Горящий город» поделено на три уровня. Первый, центральный – это скученный, хаотично растущий во все стороны город. Сверху – синее-зеленое угрожающее небо, испещренное острыми штрихами и зигзагами, на фоне неба темнеют силуэты труб, беспорядочно торчащих во все стороны. Нижний уровень – это люди или, скорее, намеки на людей: безликие, темные силуэты, убегающие от катастрофы, вскинувшие в страхе и трепете искореженные руки. Каждый уровень картины пронизан ощущением хаоса, беспорядка и страха. Прямоугольники домов, люди и небо – все слилось в общем движении страха, застыло в изломанной позе разрушения.

Цикл Мейднера стал пророческим видением грядущей катастрофы. Его творчество проникнуто пафосом разрушения и смерти, грандиозностью и ужасом.

Самым значительным портретистом Берлина стал Георг Гросс, его интерес к столице может сравниться лишь с творчеством Л. Кирхнера. Огромное влияние на его творчество оказала Первая мировая, после которой художник некоторое время находился в сумасшедшем доме. «Моя живопись выражает отчаяние, ненависть и разочарование»¹⁰⁶, Гросс стремился передать с помощью красок уродство, сумасшествие и болезненность мира. Город для Гросса стал воплощением безумства и разлада с собой, он сия-

¹⁰⁶ Friedrich, Otto. *Before the Deluge: A Portrait of Berlin in the 1920s*, (New York: Harper Perennial, 1995), 37

ет дьявольским апокалиптическим красным светом, город наполнен толпой безумцев, жестокостью и сексуальным возбуждением. Картины Гросса – это резкое обвинение против жестокости и несправедливости между людьми. Его люди всегда репрезентуют какой-то социальный класс, а потому живопись Гросса насыщается острой социальной тематикой.

Одной из самых известных работ Гросса является «Посвящение Оскару Панице» (1917-18). Полотно отличается высокой степенью агрессивности, композиция бьет ошеломляющей энергией, агрессивная раскаленная красная палитра раздражает взгляд зрителя. Вдоль улиц идет карнавальное абсурдное шествие безликой толпы, лица людей напоминают маски. Улица составлена из высоких домов, святающихся угрожающим красным светом окон. Вокруг светятся вывески баров, кафе, клубов. Плоскости домов угрожающе склонились над человеческой процессией, их острые углы угрожают вонзиться в бесформенную массу, они разрезают ее, пропуская по своим каналам. За домами не видно неба, а за людьми – улицы. Кусочек небесного пространства кажется очередной вывеской на доме, месяц призывно по-рекламному зовет к танцам и ночной жизни. Фонари продолжают в небе и уже не ясно, где звезды, а где электрические светила города. Улица кажется бесконечной. Пространство картины предельно насыщено и замкнуто. Фигуры людей и зданий перекрещиваются друг с другом и изображаются с кубической упрощенностью. Движение распространяется во все стороны, люди не упорядочены и неорганизованны, их шествие представляет дикий первобытный хаос, толпа похожа на разбухающую кипящую человеческую массу. В смысловом центре картины – гроб, на котором сидит скелет с бутылкой шнапса, он является источником ужаса и разрушения. Рядом солдат поднимает меч, а предводителем шествия выступает священник. Гросс делает акцент на кресте в руках священника, выделяя его ярко белой краской на красно-черном фоне.

«Посвящение Оскару Панице» насыщено аллюзиями на средневековые сюжеты и художников Северного Возрождения. Перспектива у Гросса

напоминает бесконечный горизонт Брейгеля. А сюжет в сочетании с вывеской «Heute Tanz» («Сегодня танцуем») является известным мотивом пляски смерти, знакомого по средневековым гравюрам, работам Г. Гольбейна Младшего, М. Вольгемута, Б. Нотке и др.

Сам Гросс так объяснял смысл своей картины: «на странной улице, ночью, адская процессия лишенная человеческих черт существ со следами алкоголизма, сифилиса, оспы на лицах... я написал это, чтобы выразить свой протест безумству, охватившему человечество»¹⁰⁷. Гросс изображал «гигантскую картину ада, с гротескными фигурами мертвецов и безумцев», самим дьяволом и толпой «сумасшедших людей-животных»¹⁰⁸.

В картине «Город» Гросс использует схожую красную палитру. Поток людей бегут по улицам, образуя крест, в угол которого врежется острый угол отеля, разделяя пространство картины на несколько частей. Люди у Гросса вновь безлики, их лица - страшные маски, на которых выделяются отдельные элементы: уродливый длинный нос, хищный оскал, черные провалы очков вместо глаз. Фигуры людей изломаны, остры, они пронзают пространство торчащими в разные стороны локтями и коленями. На заднем плане изображена бесконечная вереница домов, уходящая за горизонт, дома теснятся и наступают на бегущих людей, словно вражеская армия. Мертвенно красное солнце освещает это inferнальное пространство.

Третьей картиной, стоящей в ряду inferнальных городских пейзажей Гросса является «Метрополис». На фоне красных призм зданий и синих оконных занавесок по воздуху проплывают богачи, дельцы и обнаженные проститутки. Лица богачей отмечает надменная хитрая гримаса, злой бездушный взгляд. Голая безголовая женщина падает в демонические недра города, ее лицо Гросс прячет от взгляда зрителя, все, что надо видеть в этой женщине – это ее половые органы, она лишь плоть, приготовленная для утех.

¹⁰⁷ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

¹⁰⁸ Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007

Лицо одного из горожан так же спрятано за телом второй проститутки. Городу не важен человек, он для него – лишь функция, голое тело или костюм, спешащий на работу. В небольшом просвете между домами виден месяц, как и на «Посвящении Оскару Паннице», он выглядит, как декорация улицы, неоновая реклама.

Из общей тематики выделяется картины «Взрыв», на которой изображен город на фоне войны. Раздражающий, будоражащий, тревожный красный и темный, холодный, мертвый синий создают ощущение ужаса, граничащего с апокалиптическим отчаянием. Пространство картины плотно заполнено изломанной грудой крушащихся домов вперемешку с раскинутыми в разные стороны мертвенно бледными частями человеческих тел. Разлетающиеся камни домов, изломы трещин, густой дым, заволакивающий небо, зигзаги и острые наклоны домов придают картине пугающую динамику. Хаос, царящий в пространстве картины, вызывает чувство напряжения, тревоги и дезориентации. Гросс показывает не просто разрушение города, но крушение всей индустриальной цивилизации. Люди здесь лишь бледные тени, уступившие главенство над миром грубым, монструозным, бездушным домам. Город погребает под собой людей, вставая над ними своими бетонными блоками, словно мрачными надгробиями.

Мегаполис Гросса наполнен жестокостью и пороком. Он вызывает чувство клаустрофобии, он неприятен своим нагромождением зданий, не оставляющих пространство человеку. Город убивает человека, сводит его с ума, превращает в социальную функцию.

Третья группа городского пейзажа, обозначенная как «внимание к населению города, отодвигающее на второй план его архитектурный облик», представлена прежде всего в творчестве крупнейшего экспрессиониста Людвига Кирхнера. После переезда в 1911 г. в Берлин излюбленной темой Кирхнера становится одиночество на фоне лихорадочной пульсации жизни горо-

да¹⁰⁹. Краски Кирхнера стали более едкими, кричащими; линии - более лихорадочными и заостренными. Кирхнера интересует какофония городской жизни. Он запечатлевает городскую повседневность (транспорт, театры, магазины), от футуризма он заимствует многоплановость действия, любовь к изображению электрического света и оживленного движения¹¹⁰. Одним из главных образов у Кирхнера стали городские проститутки. Проститутки – это олицетворение культуры, в которой все было на продажу. Люди на картинах Кирхнера представляют собой товар или груз («Лейпцигер-штрассе с электрическим трамваем»).

В одной из самых знаменитых картин Кирхнер изображает двух проституток в изящных корсетах, боа и шляпах. Женщины стоят на круглой сцене, словно манекены на витрине. За ними острыми треугольниками ног стоят безликие мужчины. На заднем плане сияют красные стены Потсдамского вокзала. Круглые и заостренные формы картины обладают сексуальным подтекстом. Холодный скользкий зеленый заполняет пространство улицы, вызывая чувство отвращения и пошлости.

Лишь немногие полотна Кирхнера практически лишены человеческого присутствия. На картине «Красная набережная в Берлине» зритель наблюдает нереальный туманный город. Две неясные фигуры людей оттеснены на край картины и не сразу замечаются зрителем. Человек потерян в городе, он вытеснен его мрачной архитектурой. Краски на картине бледные и холодные, лишь церковь и башня выделяются красным пятном. Город вытесняет природу, он заковывает землю в серую плоскость асфальта, стесняет реку бетонными набережными, окружает каменными бордюрами немногочисленные деревья, которые за счет схожести красного цвета с цветом церкви выступают, скорее, архитектурной декорацией улицы, нежели частью природы.

¹⁰⁹ Большая история искусства [Текст] : [в 16 т.]. - Москва : Слово, 2009. Т. [12], кн. 1 : XX век / [текст Элиана Принчи ; пер. с итал. М. Н. Челинцевой ; ред. Е. С. Сабашникова]. - 2009

¹¹⁰ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

Живописная манера Кирхнера насыщена готическими приемами. Кирхнер вытягивает фигуры, удлиняет и заостряет формы. Показательна для его стиля картина «Мост Гогенцоллернов, Кёльн». Пространство картины предельно удлиняется в высоту за счет стройных колонн моста и вытянутого силуэта Кёльнского собора на заднем плане. Силуэты людей заострены, они словно летят над поверхностью, не касаясь земли.

К подобной тематике городского пейзажа можно отнести наряду с Кирхнером работы Макса Бекмана. Он так же уделяет большое внимание изображениям людей в кабаках, отелях и городских квартирах. Бекман изображает гнетущую атмосферу бедности и отчаяния больших городов.

Репрезентация городской среды в творчестве Бекмана выглядит несколько спокойнее, чем у других экспрессионистов. Драматизм и экспрессию Бекман предпочитает использовать в портретах, а не в пейзажах.

Характерным примером городского пейзажа Бекмана является «Синагога во Франкфурте-на-Майне». Художник использует более спокойные цвета: белый, розовый, голубой. Формы выглядят объемнее и мягче, однако плоскости домов по-экспрессионистски не уравновешены, они вызывают головокружение и легкую дезориентацию в пространстве. Широкая улица сужается в глубину картины, как бы засасывая людей, уходящих вглубь густого скученного пространства города. Фонари и столбы выглядят преградами, штыками, хаотично покрывающими землю. Небо перекрывается черными линиями проводов. За счет пронизывающего картину света создается ощущение, что изображается день, однако месяц на небе дает понять, что свет иллюзорен. Бекман стирает разницу между ночью и днем. Месяцу на небе вторит месяц с афиши на столбе, призывая развлечься в ночном городе. Возможно, перед нами рассвет, пронизанный атмосферой похмелья. Норберт Вольф интерпретирует картину как образ «пепельной среды», первого дня поста после празднеств в иудействе¹¹¹. Бекман сбивает зрителя с толку: с од-

¹¹¹ Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006.

ной стороны, кажется, что перед нами тихий уютный двор, но с другой, мы видим враждебную индивиду, равнодушную среду, ставящую человеку препятствия и засасывая его в недра улиц.

В ряд Кирхнера и Бекмана можно поставить изображения улиц Отто Дикса. После войны пространство картин Дикса стали заниматься аутсайдеры и маргиналы: одинокие интеллектуалы, проститутки, бомжи, калеки и попрошайки. Одной из главных тем Дикса становятся недолговечность человеческого тела и социальное неравенство. «Пражская улица» демонстрирует реальную фешенебельную улицу Дрездена, но блеск и богатство витрин Дикс дополняет образами просящих милостыню инвалидов войны с костылями вместо рук и ног. Нереальная переkreщивающаяся перспектива, нарушение формальных структур, кричащий цвет (розовое лицо ветерана и платье женщины, желтые протезы в витрине) являются признаками характерной для Дикса (и всего экспрессионизма) эстетики безобразного. Одной из ключевых работ Дикса стал триптих «Большой город», выполненный в традиции средневековой алтарной картины и по своей тематике и колористике напоминающий триптихи И. Босха. Город с его бедняками, продажными женщинами и алкоголиками изображается в образе ада.

Наконец, сюда же относятся остро социальные городские пейзажи Конрада Феликсмюллера. Художник подчеркивал жестокость и злость мира, с помощью своих картин он выражал солидарность с рабочими, являвшимися главными героями его картин. Рабочий окружен мрачной суровой городской средой, эксплуатирующей человека, вынуждая его трудиться в невыносимых условиях и попрошайничать на грязных серых городских улицах.

Следующей темой экспрессионистического городского пейзажа можно выделить изображения городских пространств как уголков современного рая. Данная тема характерна для Августа Макке. Художник посвящает ряд работ изображению зоологического сада, ставшего райским оазисом в шумном мегаполисе. Сюда относятся такие работы, как «Прогулка», «Зоологический сад 1», «Перед шляпным магазином». Цвета на картинах Макке чистые, светлые,

радостно яркие, не вызывающие раздражение и тревогу. Формы более плавные и округлые, без надломов, у Макке нет перекрещения плоскостей и падения их на зрителя. Однако люди по традиции экспрессионизма анонимны, их лица не прорисованы. Город безличен, однако умиротворен и дружелюбен. На полотнах Макке практически нет зданий, вместо них - идиллическая природа, животные и пышная зелень. Человек, обезличиваясь, растворяется в этом уголке городского рая. Одним из главных приемов на картинах Макке является чистый ясный свет. Элементы картин взаимосвязаны друг с другом и не мыслимы отдельно, они создают гармоничное единство композиции.

Наряду с Макке из экспрессионистической городской тематики выбивается творчество Лионеля Файнингера, причастность к экспрессионизму которого вызывает споры. Большое влияние на его творчество оказали Делоне, Баухауз и конструктивизм. Фасетчатая техника его работа придает им монументальность и величественность. Острые углы зданий имитируют стеклянные призмы, но не создают ощущения надлома, напротив композиция предельно гармонична и ясна. Колористика орфизма, нежная прозрачность цветов создают ощущение кристальной чистоты и магической ирреальности пространства. Словно в дымке или во сне мы видим хрупкие формы, сделанные словно из хрупкого стекла. Формы преломляются, смещаются и проникают друг в друга. Полифоническое воздушное пространство, наполняется сияющим светом. Люди на картинах Файнингера принадлежат иному миру, мы видим их очертания, но они находятся в другом измерении картины, город не нуждается в них. Величественные готические соборы так же словно пришельцы из иной реальности, они символизируют надежду на мир после войны.

Экспрессионизм стал подлинным выразителем урбанистического индустриального духа эпохи. Образ город занимает центральное место в творчестве Кирхнера, Дикса, Гросса, Мейднера, Феликсмюллера, Файнингера. В городских пейзажах экспрессионисты вскрывают конфликт природы и горо-

да, индивида и общества, материи и духа, нормы и сумасшествия. Отчуждение индивида в промышленном городе, упадок цивилизации, социальное неравенство, мечтания о неоскверненной природе, отрицание буржуазных норм становятся главными мотивами в творчестве экспрессионистов. Художники погружаются в бурную жизнь большого города и максимально субъективно и эмоционально передают свой опыт на холсте или гравюрах. «Городская жизнь давала богатую пищу для анализа тем современности, жизненной энергии, эволюции и прогресса».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании были изучены экономические, социальные и культурные предпосылки возникновения течения экспрессионизма в Германии. Были рассмотрены ключевые для развития европейской культуры рубежа XIX-XX вв. процессы индустриализации, урбанизации, технизации и рационализации. В результате обширных трансформаций всех сфер жизни общества кардинальным образом была преобразована городская среда, включая зональное деление, пространство и повседневную жизнь города. Центром общественной жизни стал мегаполис, а для Германии, прежде всего, Берлин.

Обозначенные нами процессы активно включались в поле философской и художественной рефлексии. Феномены техники, большого города, индустриализации, рационализации и связанные с ними явления культурной и социальной жизни стали предметом творчества таких авторов как М. Вебер, Э. Капп, Ф. Бон, В. Зомбарт, Ф. Тённис, З. Фрейд, Ф. Ницше, О. Шпенглер, Г. Зиммель. Ряд авторов, прежде всего, Шпенглер и Зиммель сосредоточили свое внимание на кризисе западной культуры. Зиммель, Ницше, Фрейд призывали к обновлению культуры и переориентации на новые духовные ценности. Новые культурные феномены, прежде всего большие города и техника, воспринимались амбивалентно: с одной стороны, ими восхищались, а с другой - перед ними испытывали страх и скепсис.

В искусстве главным ответом на актуальные проблемы современности стал модернизм. В Германии ключевым авангардным направлением являлся экспрессионизм. В рамках экспрессионизма были подняты такие темы, как война, социальное неравенство, субъективный опыт индивида, перерождение культуры. Экспрессионизм отказался от традиционных художественных приемов в пользу искажений, деформаций, экзальтированности, преувеличений и схематичности, отражающих субъективные переживания художника. Ключевыми фигурами, определившими идеи экспрессионистов, стали Ф. Ницше и З. Фрейд, вслед за которыми экспрессионизм стремился к реформированию искусства и культуры в целом.

Экспрессионизм является одним из самых урбанистических направлений в искусстве. Обращаясь к актуальным проблемам, одной из главных тем творчества экспрессионисты выбрали репрезентацию городской среды и предметности. Городской пейзаж занимает важное место в творчестве Л. Кирхнера, Л. Мейднера, Г. Гросса, О. Дикса, М. Бекмана, К. Феликсмюллера, Э. Шиле, Л. Файнингера, А. Макке.

Экспрессионистический городской пейзаж отличается насыщенным человеческим присутствием, вниманием к повседневности, «темной» стороне жизни мегаполиса, глубоким проникновением в реальность. Экспрессионизм отказывается от пассивной традиционной репрезентации города, которая исключает субъекта из пространства картины. Художника не интересует натурализм или мимолетное впечатление. Экспрессионизм включает зрителя в художественную рефлексию, проблематизируя городское пространство. Город становится отражением субъективного опыта художника.

В репрезентации городской среды экспрессионисты используют такие художественные приемы, как нарушение перспективы и пропорций, искажение форм, многоплановость действия, острые угловатые линии, отрывистые штрихи, необычные цветовые контрасты.

В качестве сюжетов экспрессионистического городского пейзажа нами были выделены следующие темы: «панорамные мертвые города» Шиле и идиллические пейзажи Кандинского и Мюнтер, апокалиптические картины Мейднера и Гросса, «внимание к населению города, отодвигающее на второй план его архитектурный облик» Кирхнера, Дикса, Бекмана, Феликсмюллера, райские уголки города Макке и воздушная световая архитектура Файнингера.

Репрезентация города становится способом раскрытия социальных и личностных проблем его жителей, обличения упадка буржуазной цивилизации. Городской пейзаж затрагивает конфликт природы и города, личности и общества, нормы и отклонения. Экспрессионизм впитал в себя и попытался осмыслить все ключевые социокультурные явления рубежа столетий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Басси Э. Экспрессионизм: [о творчестве немецких и австрийских художников] / Эшли Басси ; [пер. с англ. Г. В. Лагвешкина]. - М. : БММ, 2007. - 287 с.
2. Большая история искусства [Текст] : [в 16 т.]. - Москва : Слово, 2009. Т. [12], кн. 1 : XX век / [текст Элиана Принчи ; пер. с итал. М. Н. Челинцевой ; ред. Е. С. Сабашникова]. - 2009. - 407 с.
3. Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978.
4. Бугаева Н. И. Ведута как изображение архитектурной графики XV-XVI веков // «Архитектон: известия вузов». – 2006. № 16 [Электронный ресурс] URL: http://archvuz.ru/2006_4/18 (дата обращения 28.04.2016)
5. Венская ночь. Исповедь Фрица Ланга / пер. К. Разголова // Киноведческие записки. – 2002. № 58 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/282/> (дата обращения 15.03.2016).
6. Вольф Н. Экспрессионизм / Н. Вольф ; ред. У. Гросеник ; [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. - Кельн : Taschen ; М. : Арт-Родник, 2006. - 95 с. : ил., портр. - (Стили, течения и направления в искусстве). - Пер. изд.: Expressionismus / Norbert Wolf. - Koln, 2006.
7. Гайденок П. П., Давыдов Ю. Н. История и рациональность: Социология М. Вебера и веберовский ренессанс. – М.: Политиздат, 1991. – 367 с.
8. Глазычев В., Гутнов А. Мир архитектуры. Лицо города. – М., Молодая гвардия, 1990. – 352 с.
9. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос: журнал по философии и прагматике культуры. – 2002. № 3-4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3> (дата обращения 15.03.2016).
10. Зиммель Г. Избранное. Том 1. Философия культуры. – М.: Юрист, 1996. - 671 с.

11. Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура, - М.: Издательство «Архитектур-С», 2004. – 400 с.
12. Иконников А. В. Архитектура XX век. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с.
13. Ильина Т. В. история искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. – 3-е изд., перераб. И доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
14. «Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия.» Под ред. проф. Горкина А.П.; М.: Росмэн; 2007
15. История Германии: учебное пособие: в 3 тт. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. – М.: КДУ, 2008. – Т. 2: От создания Германской империи до начала XXI в века / А. М. Бетмакаев, Т.А. Бяликова, Ю. В. Галактионов, и др.; отв. ред. Ю. В. Галактионов; сост. науч.-справ. Аппарата А. А. Мить. – 672 с.
16. История философии. Учебник для высших учебных заведений. Ростов-на-Дону, «Феникс», 2002. — 576 с.
17. Косенкова К. Г. Архитектурные утопии немецкого экспрессионизма // Вопросы теории архитектуры. Архитектурно-теоретическая мысль Нового и Новейшего времени / Под ред. И. А. Азизян. – М.: КомКнига, 2006. – С. 148-250
18. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. 1925.
19. Мастера архитектуры об архитектуре. Под ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. М.: Издательство «искусство». 1972
20. Олохова О. П. Концепт «нового города» в контексте технической модернизации (конец XIX–начало XX вв.) // Архитектура. Строительство. Образование : материалы междунар. науч.-практ. конф. 23-24 апреля 2014 года/ под общ. ред. Пермякова М.Б., Чернышевой Э.П. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та, 2014. – с. 92-98 [Элек-

- тронный ресурс]. URL: <http://www.magtu.ru/dokumenty/finish/574-arkhitektura-stroitelstvo-obrazovanie/4187-2014-1.html> (дата обращения 20.03.2016)
21. Погорельский А.В. Особенности идеологии немецкого национализма перед началом Первой Мировой Войны./ Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: социально-гуманитарные наук, № 2(6), 2015. – С. 37-41 [Электронный ресурс] URL: <http://edu.vgasu.vrn.ru/SiteDirectory/vestnik/sgn/DocLib1/вестник,%20социально-гуманитарные%20науки%20№1.pdf> (дата обращения 02.04.2016)
 22. Тённис Ф. Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. – «Владимир Даль», 2002. – 452 с. С. 370
 23. Тимралиева Ю. Г. Город как ключевое художественное пространство экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: филология. – 2015. - № 4. – С. 159-165 [Электронный ресурс] URL: <http://www.docme.ru/doc/1093329/562.vestnik-tverskogo-gosudarstvennogo-universiteta.-seri...> (дата обращения 21.04.2016)
 24. Философия техники: история и современность / ред. В. М. Розин. – М., ИФРАН, 1997. – 283 с.
 25. Философский энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983.
 26. Фрейд З. Недовольство культурой. – Фолио, 2013. – 221 с.
 27. Фрисби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. – 2002. №3-4 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html> (дата обращения 28.03.2016)

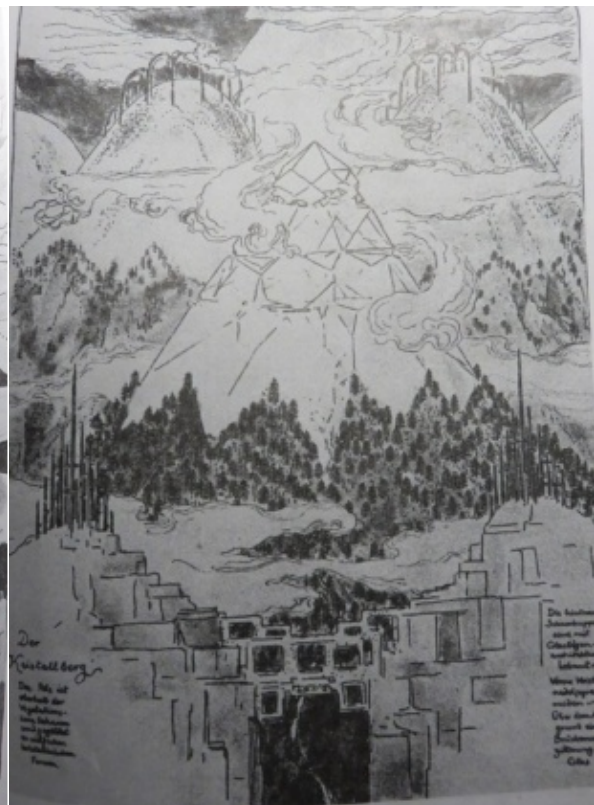
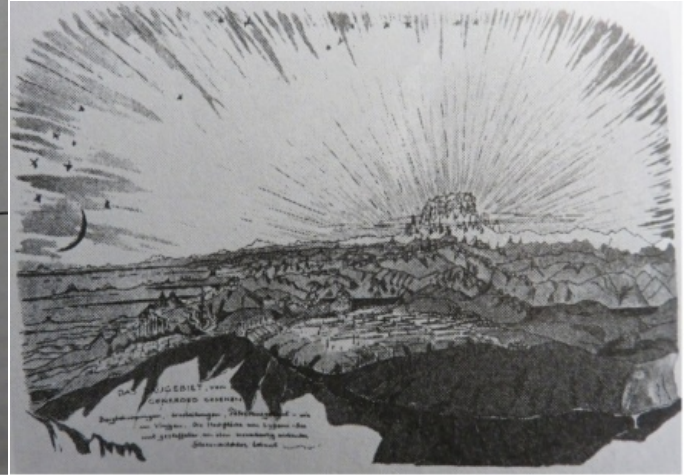
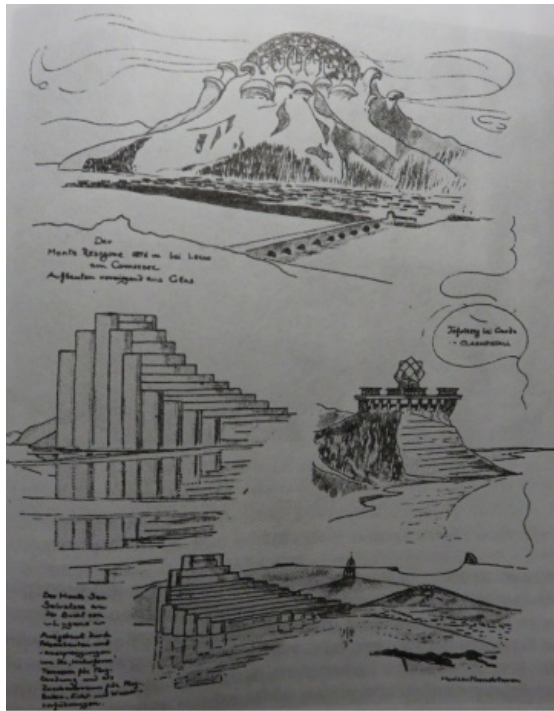
28. Художественно-эстетическая культура XX век. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. — 607 с.
29. Швец Т. П. Образы и мотивы катастрофы в изобразительном искусстве немецкого экспрессионизма // Общество. Среда. Развитие. - 2011. № 3. С. 177-182 [Электронный ресурс] URL: http://www.terrahumana.ru/arhiv/11_03/11_03_35.pdf (дата обращения 27.04.2016)
30. Шпенглер О. Человек и техника. Культурология XX век. Сборник статей. Перевод с немецкого. — М.: 1995. С. 454–492. // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. [электронный ресурс] URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3131> (дата обращения 03.05.2016)
31. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 544 с.
32. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. Послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 2003.
33. Expressionismus [Text] : die große Künstlerbewegung der Moderne / hrsg. von M. M. Moeller. - Frühere Aufl. u.d.T.: Die großen Expressionisten. - Köln : DuMont, 2005. - 352 S.
34. Elger D. Expressionism [Text] : a revolution in German art / D.Elger. - Köln ; London ; Los Angeles : Taschen, 1998. - 255 p.
35. Статья в интернет-энциклопедии "Expressionism" Encyclopædia Britannica On-line. [Электронный ресурс] URL: <http://www.eb.com:180/bol/topic?eu=34042&sctn=1> (дата обращения 14.04.2016)
36. Friedrich, Otto. Before the Deluge: A Portrait of Berlin in the 1920s, (New York: Harper Perennial, 1995), 37

37. Hübner F. M., 'Der Expressionismus in Deutschland' (1920), in P. Raabe (ed.), Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung (Zurich: Arche, 1987), pp. 133-46.
38. Krabbe, Wolfgang: Die deutsche Stradt im 19. und 20. Jahrhundert; Göttingen, 1989; S. 91ff
39. Krebs, Dietmar/Reulecke, Jürgen (Hg.) (1998): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. Wuppertal: Peter Hammer
40. Интернет-портал LeMO – Lebendiges Museum Online. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dhm.de/lemo> (дата обращения 15.03.2016).
41. Dr. Martin Pätzold Berlin im 19. und 20. Jahrhundert: Eine Stadt im Wandel der Zeit The Huffington Post [Электронный ресурс]. URL: http://www.huffingtonpost.de/martin-paetzold/berlin-im-19-und-20-jahrh_b_4642586.html (дата обращения 15.03.2016).
42. Pinthus K., 'Rede mit die Zukunft', in W. Rothe (ed.), Der Aktivismus 1915/1920 (Munich: DTV, 1969), pp. 116.
43. Riesner J. Die Entwicklung der Stadt im Industriezeitalter. Industriegeschichte. [Электронный ресурс] URL: <http://industriegeschichte.webseiten.cc/startseite-industriegeschichte/lexikon/die-geschichte-der-industriellen-revolution/beitrag/die-entwicklung-der-stadt-im-industrieze.html> (дата обращения 02.03.2016)
44. Schalkamp S., Glanemann N., Böckmann T., Baldin D. Berliner Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts Veränderungen der Wohn- und Lebensverhältnisse (Mietskasernen und Hinterhöfe) in Folge des Industrialisierungsprozesses [Электронный ресурс]. URL: <http://www.laurentianum.de/berlin/berlge3.htm> (дата обращения 15.03.2016).
45. Scheerbar Paul, Glasarchitektur [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/glasarchitektur-1752/1> (дата обращения 21.04.15)

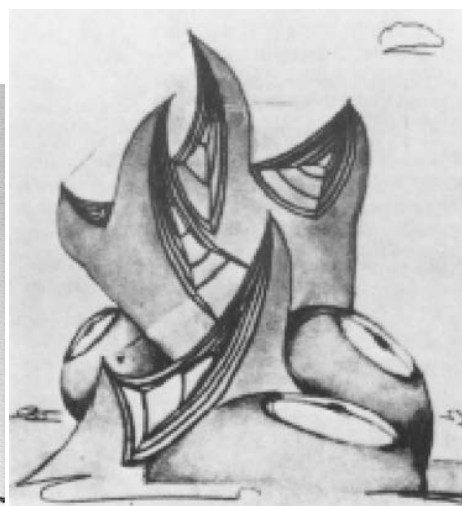
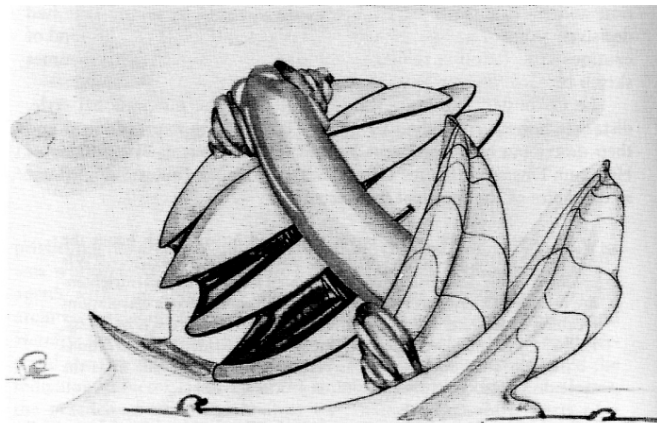
46. Schneider K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers. Heidelberg, 1961. 184 S.
47. Sombart W. Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert (Berlin: G. Bondi, 1903). p. 415.
48. Web site web site of The Museum of Modern Art [Электронный ресурс]
URL: http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/expressionism/
(дата обращения 21.04.2016)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Прил. 1 «Альпийская архитектура» Б. Таута



Прил. 2 Утопии Финстерлина



Прил. 3



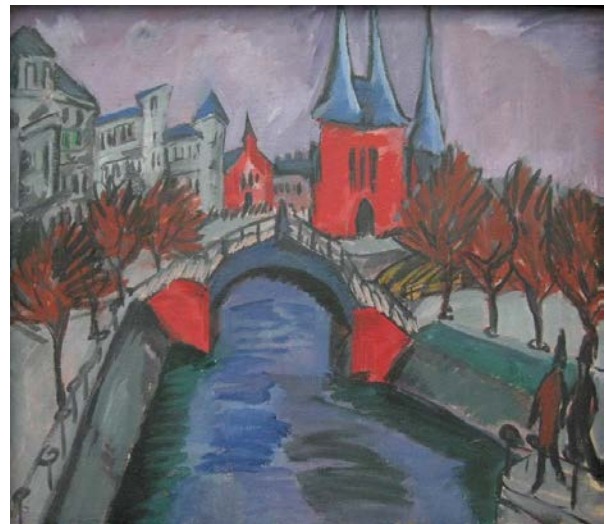
Л. Мейднер «Горящий город»



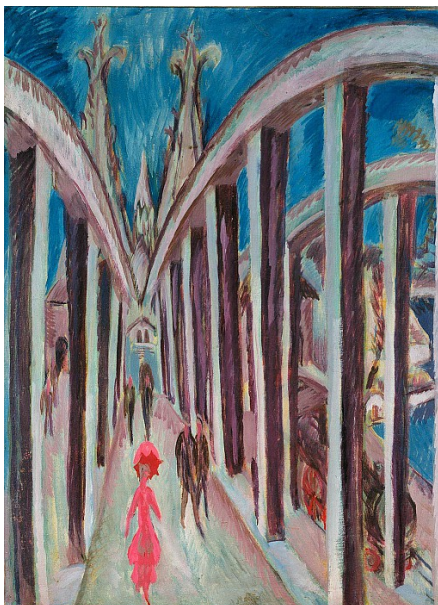
Г. Гросс «Посвящение Оскару Паннице» (слева), «Город»



Г. Гросс «Метрополис» (слева), «Взрыв»

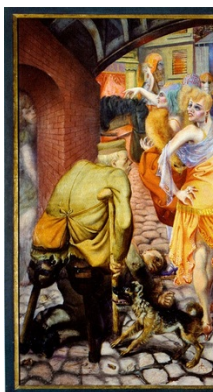


Л. Кирхнер «Потсдамская площадь в Берлине» (слева сверху), «Мост Гогенцоллернов, Кёльн» (справа), «Красная набережная в Берлине» (слева снизу)





М.Бекман «Синагога во Франкфурте-на-Майне»



О. Дикс «Пражская улица» (слева), «Большой город»



А. Макке «Зоологический сад» (слева)



Л. Файнингер «Гельмерода VIII» (справа)